

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

***O ESPÍRITO DA CANÇÃO: ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO A PARTIR
DA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE***

LUCIANA BARONGENO

**Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre.**

Orientadora: Prof^ª. Dra. Flávia Camargo Toni

**São Paulo
2007**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

***O ESPÍRITO DA CANÇÃO: ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO A PARTIR
DA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE***

LUCIANA BARONGENO

**Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre.**

Orientadora: Prof^ª. Dra. Flávia Camargo Toni

**São Paulo
2007**

Banca Examinadora

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo analisar o pensamento de Mário de Andrade sobre o processo de criação da canção a partir da manifestação popular. O texto nasce como reflexão parcial do ensaio sobre as *Treze canções de amor* (1936-1937), de Camargo Guarnieri, iniciado por Mário de Andrade em 1944. Para pesquisarmos a evolução expressiva da canção, estabelecemos um diálogo com os textos do musicólogo, de modo a pontuar três aspectos principais sobre a criação: a gênese a partir do gesto, o desenvolvimento através do recitativo e a concepção formal organizada pelo ritmo. Por fim, analisamos em que medida Mário de Andrade poderia identificar no processo de criação de Chico Antônio, em *Vida do cantador*, uma possibilidade de compreender melhor a natureza e o propósito do princípio da criação a partir das manifestações primitivas da expressão artística.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Música Brasileira, Canção, Recitativo, Forma.

Abstract

The objective of this dissertation is the analysis of Mário de Andrade's thought about the creation process from the popular manifestation. The text arises as a partial contemplation on the essay about the *Thirteen love songs (Treze canções de amor)*, composed by Camargo Guarnieri, sketched by Mário de Andrade in 1944. In order to research the evolution of the artistic expression a dialogue has been established with the writings of the musicologist so that we can note three aspects of the creation: the genesis from the primitive gesture, the development through the recitative and the conception of the form through the rhythm. Finally, it has been analyzed how far Mário de Andrade could identify at the creation process of Chico Antônio (*Vida do cantador*) a possibility to understand better the nature and the purpose of the artistic creation from the primitive manifestation of the artistic expression.

Keywords: Mário de Andrade, Brazilian Music, Song, Recitative, Form.

Agradecimentos

À Profª Drª Flávia Camargo Toni, por acolher minha vocação com lirismo e ciência.

Aos Mestres da Banca Examinadora, pela honra em tê-los como primeiros leitores.

Aos funcionários do Arquivo e da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, pelo auxílio durante a pesquisa.

À Elaine Pereira e Márcia Rangel, funcionárias da Secretaria de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pela delicadeza e dedicação com que me assistiram.

Para minha mãe

Sumário

Introdução	02
Capítulo I	
Conhecimento e Compreensão	
1. O Belo e a Arte	05
2. A sensação do Belo	14
Capítulo II	
Canto e palavra: as exigências da matéria	
1. A invenção da canção	21
2. A palavra cantada	31
Capítulo III	
O espírito da canção	
1. Princípios expressivos da música	38
2. O movimento sonoro	46
Capítulo IV	
O lamento do cantador	
1. Dimensões universais da música	55
2. O aboio e o nascimento da canção	66
Considerações finais	74
Referências bibliográficas	77
Anexo	84

Introdução

Camargo Guarnieri compõe as *Treze canções de amor* entre 1936 e 1937. Com textos de vários autores, este primeiro ciclo de canções do compositor paulista é gravado na íntegra pela Discoteca Pública de São Paulo em 1943, com o autor ao piano e a cantora Cristina Maristany. Em 1944, a partir da audição do disco e da análise das partituras autógrafas¹, Mário de Andrade dá início ao esboço de um provável ensaio², escrevendo notas de pesquisa e trechos de análise.

A leitura do manuscrito apresenta algumas dificuldades, pois se trata de um esboço, contendo apenas traços da forma geral, de modo que as anotações de Mário de Andrade podem ter desdobramentos não identificados em nossa pesquisa. A canção é abordada em amplitude e a análise do pensamento musical não é linear. Muitos questionamentos são levantados pelo musicólogo, porém, não são respondidos.

Esta dissertação nasce como reflexão parcial do ensaio de Mário de Andrade sobre as *Treze canções de amor* e tem como objetivo contemplar o pensamento do musicólogo sobre o processo de criação da canção. O trecho do ensaio que norteia a pesquisa revela a transfiguração erudita da matéria popular que, organizada pelo recitativo, desenvolve-se através do livre movimento sonoro:

O músico como que vai...se esquentando à medida que compõe (fenômeno muito conhecido da psicologia da criação estética), de forma que as linhas finais manifestam quase sempre grande interesse de criação e não raro sensível maior interesse que as do início. Onde vem isso? Na 13ª canção das Treze Canções, o caso é interessantíssimo de observar. Decidido a musicar a poesia "Você nasceu dentro de mim" este verso lhe despertou um ritmo de toada muito cancioneiro e "espiritualmente" quadrado, que lhe dá toda a parte inicial da canção, em ritmo e melodia folclorística ou bem menor interesse como raridade e expressividade criadora. Mas aos poucos a coisa vai esquentando, os versos-livres (?) impedindo a

¹ GUARNIERI, Camargo. *Treze canções de amor* (partituras autógrafas, inéditas). *Série Originais de Música*, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

² ANDRADE, Mário de. *Treze canções de amor* (esboço de ensaio, inédito). *Série Manuscritos*, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

quadratura, levam o compositor pra ritmos mais pessoais, um recitativo se esboça, e na última estrofe, embora fortemente ritmado (verificar, talvez no canto o ralentando da Maristany impeça de ver que se trata do mesmo ritmo do início) é um verdadeiro recitativo duma beleza e duma expressividade deliciosa.

O fenômeno da psicologia da criação estética, descrito por Mário de Andrade, refere-se à evolução da expressão artística a partir da matéria popular. Para investigar tema tão amplo, delimitamos nossa pesquisa aos três aspectos principais que envolvem o processo de criação da canção: a gênese a partir do gesto primitivo, o desenvolvimento através do recitativo e a concepção formal organizada pelo ritmo. Para tanto, estabelecemos um diálogo com diversos textos do autor, de modo a fundamentar em que medida o musicólogo identifica nas manifestações primitivas da expressão uma possibilidade de compreender melhor a natureza e o propósito da criação artística.

No primeiro capítulo, ressaltamos a idéia de Mário de Andrade segundo a qual a Arte nasce da reconstrução crítica e expressiva da memória dos gestos primitivos. Ao conceber o fazer musical como o fenômeno da relação entre o artista e a matéria, mediado pela forma, delimitamos os conceitos técnicos e estéticos com os quais o musicólogo organiza a percurso do movimento sonoro desde a inspiração inicial até a forma organizada.

Considerando que o Belo exerce suas funções no homem pela permanência dos caracteres primitivos que deram origem à Arte, apresentamos a teoria de Mário de Andrade na qual ele afirma que a compreensão musical, tanto intelectual como fisiológica, preserva a memória dos gestos primitivos.

A questão central do segundo capítulo é o desenvolvimento da expressão da canção através do recitativo. Tomando por base os textos escritos para o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, discutimos sobre os dois aspectos que transformam esse processo no recurso ideal para a transfiguração erudita da matéria popular e para a nacionalização da canção brasileira: a língua e o ritmo.

Apresentamos algumas análises de Mário de Andrade sobre o recitativo de Claude Debussy, para os quais o musicólogo evoca as teorias de Herbert Spencer como fundamento para a criação da melodia infinita.

No terceiro capítulo, verificamos os princípios expressivos que fundamentam as teorias de Mário de Andrade sobre a evolução estética da música. Para tanto, analisamos de que modo ele atualiza a expressão, utilizando-se de um eixo de tradição capaz de dar ao compositor a liberdade de criação, ainda que sobre formas musicais pré-conhecidas.

No último capítulo, verificamos que a compreensão de Mário de Andrade sobre o fenômeno musical alcança dimensões que vão além do som. O aboio é tomado como origem musical da canção e discutimos em que medida o musicólogo toma esta manifestação como modelo para o estudo do princípio criativo da canção erudita.

Capítulo I - Conhecimento e compreensão

1. O Belo e a Arte

Os artigos que compõem a série *Mestres do Passado*³, publicados em 1921 no *Jornal do Comércio* de São Paulo, mostram algumas reflexões germinais de Mário de Andrade sobre o processo de criação artística. Mais do que um sentido de crítica, pertinente ao ano que antecede a Semana de Arte Moderna, a contraposição de poetas da geração parnasiana a poetas de outros períodos, como os do Lied Romântico, serve de ponto de partida para o musicólogo expor suas idéias e soluções para o processo de criação.

Esboçando conceitos estéticos e técnicos que expandirá em 1938, em *O artista e o artesão*⁴, o poeta polariza *artífices* (parnasianos) e *artistas* (Goethe e Heine), para exemplificar a dissociação que faz entre as idéias do Belo e da Arte, respectivamente. Ao justificar o critério utilizado para a distinção, Mário de Andrade revela uma concepção de Arte que, entendida como *objetivação do humanismo psíquico*⁵, exige a análise da gênese e do desenvolvimento da criação, pois uma idéia, para ser compreendida, deve ser observada em sua completude. Na concepção do musicólogo, é preciso ir-se ao início do início para saber-se como a idéia surgiu⁶:

Que se sigam as teorias de Spencer ou Darwin, Riemann ou Ingenieros, Combarieu ou Tolstoi, a arte deriva da necessidade de expressão do homem. Os sentimentos e pensamentos desse bicho eminentemente social requerem uma saída, uma exteriorização que os torne compreensíveis à companheira ou companheiros. Da crítica desses sentimentos já manifestados por qualquer forma de gesto (movimentos do corpo, mutação da máscara, sons inarticulados e posteriormente articulados) nasceram muteose, orquéstica, melodia, poesia, todas as artes. A estilização ou

³ ANDRADE. *Mestres do Passado*. In: BRITO. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, p. 252-309.

⁴ Idem. *O artista e o artesão*, 1938. In: *O baile das quatro artes*, p. 9-33.

⁵ Idem. *Mestres do Passado*. In: op. cit., p. 299.

⁶ *Ibidem*, p. 296.

*reprodução realística desses gestos primitivos (que também podiam ser originários duma comoção produzida pelo belo da natureza) dirigiram-se acaso para o fim único da reprodução da Beleza? Absolutamente não. Sem dúvida que se foi da crítica dos sentimentos iniciais manifestados que nasceram as artes, houve no homem desejo de construir mais belo pela reprodução correta (e aumentada) e pela estilização. Mas, mais do que isso foi o desejo de expressar sentimentos e pensamentos de significação lírica que levou o homem a criar as artes.*⁷

Em 1925, Mário de Andrade começa a preparar lições para o curso de Estética do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Os textos, que serão escritos até 1938, expandem o pensamento esboçado em 1921 e reforçam, sobretudo, a idéia de que a Arte tenha nascido da crítica e da estilização dos gestos expressivos primitivos.⁸ Organizados pela musicóloga Flávia Camargo Toni em *Introdução à estética musical* (1995), os apontamentos do escritor apresentam um modo muito particular de analisar a relação que deve existir entre o artista e a matéria, relação que estabelece à medida que revela a Arte como uma manifestação humana.

Muitos conceitos estéticos de Mário de Andrade nascem da associação entre a estética filosófica e a científica. Na primeira, o Belo é tomado como idéia moral e normativa da felicidade humana junto ao Bem e à Verdade. Na segunda, como circunstância fisiológica que associa a sensação estética ao fenômeno da criação artística. O musicólogo analisa a sensação do Belo, principalmente, segundo a teoria de Herbert Spencer, que, fundamentado na psicologia e na fisiologia, afirma que *toda sensação e sentimento tendendo pra uma reação motora agente ou latente, a Arte qual o brinquedo é um gasto inútil (superior) de forças.*⁹ Fugindo, no entanto, a uma determinação exclusivamente fisiológica para a Arte, o escritor estabelece uma medida na qual as sensações estéticas, desencadeadas pelos fatores diretos e formais do Belo, teriam, ao mesmo tempo, uma função moral:

Estas sensações poderão ser chamadas de estéticas porém a Estética não pode ter como objeto o estudo desse Belo geral concreto que não implica atividade ou melhor ação, o fazer humano. O Belo deixaria de ser moral no sentido vasto em que esta

⁷ Ibidem, p. 296.

⁸ Ibidem, p. 298.

⁹ Idem. *Introdução à estética musical*, p.3-4, 6-7. Mário de Andrade utiliza o conceito de Arte-brinquedo para designar a liberdade de expressão artística. Ibidem, p. 27-28.

*palavra designa tudo que tem um benefício pra finalidade extra-fisiológica do homem. O Belo por ser moral e entrar na categoria das idéias morais que são uma necessidade do espírito humano dá origem a manifestações humanas cujo caráter essencial está em sujeitarem-se à idealidade normativa do prazer. Essa manifestação humana de que o Belo é elemento e consequência, é a Arte. A disciplina do saber que estuda a Arte é a Estética. O objeto da Estética é a Arte.*¹⁰

Esta estética do *fazer humano*, que equilibra o Belo e a sensação, ecoa em muitos ensaios do poeta e parece fundamentar as bases sobre as quais elabora o pensamento sobre a própria criação artística. Admite, no entanto, que se a inspiração nasce livre, o *artefazer* requer uma técnica que dê forma àquela.¹¹

Em carta¹² datada de 14 de setembro de 1940, em que responde ao questionamento de Oneyda Alvarenga sobre a necessidade de se ter o conhecimento técnico de uma arte para a compreensão de suas obras, Mário de Andrade confessa a busca de conhecimento técnico e estético das artes em geral. Para esclarecer a aluna, a resposta assume um enfoque pessoal, na medida em que sua compreensão de Arte depende, sobretudo, de sua própria *prática filosófica*.

Para explicar tal prática, o escritor recorre às características de sua formação intelectual e religiosa, descrevendo uma *pansensualidade* e uma *bivitalidade* como normas instintivas que lhe teriam causado prejuízo à memória. Esse déficit é o aspecto do qual teria derivado seu modo peculiar de compreensão: as noções apreendidas ficariam latentes, inconscientes, no musicólogo, obrigando-o a retirar suas idéias e conclusões da sua própria experiência. Esse mesmo aspecto teria conservado na escrita do poeta uma sensação de descobrimento *perene*, uma espécie de *invenção* do ato de criação. Desse modo, Mário de Andrade transpõe a ordem dos fatos, ao adquirir uma compreensão profunda e total da obra-de-arte pela apreensão experimental da mesma.¹³

Independentemente de seu *conceito vivido [e] experimentado da compreensão estética*¹⁴, Mário de Andrade insiste na necessidade das manifestações da técnica,

¹⁰ Ibidem, p.7.

¹¹ Ibidem, p. 11.

¹² Idem. “Rio, 14 de setembro de 1940.” In: *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*, p. 266-297.

¹³ Ibidem, p. 277.

¹⁴ Ibidem, p. 280.

analisadas em *O artista e o artesão*. Para o musicólogo, a obra-de-arte nasce do movimento da matéria. No entanto, os processos que movem o elemento material da Arte são os mesmos que movem o elemento material do artesanato¹⁵. O escritor converge os processos porque concebe a técnica como *fenômeno da relação entre o artista e a matéria que ele move*¹⁶, estabelecendo uma situação de equilíbrio entre a expressão do homem e a expressão da matéria.

Interessado no nacionalismo estético e, portanto, na configuração erudita da matéria popular, o escritor divide a técnica em três manifestações: o artesanato, que é o aprendizado da matéria; a virtuosidade, que envolve o conhecimento das técnicas tradicionais; e a técnica pessoal, desenvolvida em função da estética do artista.¹⁷ Essas fases do processo de criação teriam como função principal instituir, ao artista culto, o conceito de se *fazer-criticamente*¹⁸ a obra-de-arte.

Para o musicólogo, a técnica verdadeira é uma invenção¹⁹ e uma consequência do assunto, porém, não é o único elemento responsável pela *compreensão profunda e total da obra ou do artista*²⁰. A compreensão musical, como veremos, é um *fenômeno de relação entre o ser e o assunto*²¹, uma *empatia*²² entre ambos, mediada pela forma, que, em última análise, depende da invenção originada da técnica pessoal:

Aqui entra um ponto que é difícil de explicar bem. Se divido a técnica em artesanato, técnica tradicional, ambas as coisas que se aprendem, e um terceiro grau mais elevado que é a técnica expressiva pessoal, técnica que é criação e é criadora, pelo menos esta parte tem de entrar na compreensão profunda da obra. (...) A técnica faz, de fato, parte imediata e determinante da compreensão, pois que a beleza sendo,

¹⁵ A distinção entre arte e artesanato é formulada pelo filósofo inglês R.G. Collingwood, em *The principles of art* (1938). Na Biblioteca de Mário de Andrade existe o mesmo volume no original em inglês, publicado no ano em que escreve *O artista e o artesão*. No entanto, em *Mestres do passado*, escrito em 1921, Mário de Andrade já opõe artífices e artistas. Baker expõe a distinção do filósofo: “o artesanato é um meio para um fim e deve, portanto, ser conduzido de acordo com regras estabelecidas para aquele fim, enquanto que arte não é um meio, mas um fim em si mesmo, governado por nenhum propósito externo.” (BAKER. *Expression*, p. 468) (*craft is a means to an end and must therefore be conducted according to the rules laid down by that end, whereas art is not a means but an end in itself, governed by no external purpose.*)

¹⁶ Idem, op. cit., p. 25.

¹⁷ Ibidem, p.11-15.

¹⁸ Idem. “Rio, 14 de setembro de 1940.” In: op. cit., p. 278.

¹⁹ Idem. A questão do verso livre. Série Manuscritos. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

²⁰ Idem. “Rio, 14 de setembro de 1940.” In: op. cit., p. 285.

²¹ Ibidem, p. 297.

²² Ibidem, p. 279.

*senão exclusivamente, meu Deus! ao menos predominantemente uma questão de forma e esta derivando imediatamente de uma boa realização técnica, o artista precisa ter fortíssimo conhecimento técnico e fortíssima técnica (repare que não são a mesma coisa: o conhecimento técnico é meramente crítico e intelectual, ao passo que técnica é adestramento, treino, experiência) pra que a obra-de-arte seja bela.*²³

O poeta prende-se à noção aristotélica de que a Beleza de qualquer criação humana deriva do tecnicamente mais bem feito.²⁴ Portanto, mesmo do ponto de vista estético, a técnica seria consequência do assunto. No entanto, se o assunto impõe a técnica e esta impõe a compreensão do assunto²⁵, como se dá a compreensão musical, na medida em que se trata de uma arte pura²⁶ e o seu assunto é a própria música? Na perspectiva de Mário de Andrade, a compreensão musical, necessariamente, vincula estética e técnica²⁷, porque faz parte desta a distinção entre *os fatores de criação da obra-de-arte e os fatores de materialização dela*.²⁸

Para analisar a questão, o musicólogo parte do princípio de que o Belo é uma *circunstância fisiológica que agrada imediatamente a uma necessidade superior e sem interesse do ser racional*.²⁹ Ainda que existam sensações estéticas elementares, desencadeadas unicamente pelos fatores diretos das sensações sonoras, ou seja, o ritmo e o som, as sensações estéticas desencadeadas pela Arte derivam da organização dos elementos sensíveis entre si; organização que constitui o objeto estético, ou seja, a forma. A sensação estética, no entanto, não deriva exclusivamente da organização dos fatores

²³ Ibidem, p. 284.

²⁴ Idem. *Pequena história da música*, p. 11.

²⁵ Idem. “Rio, 14 de setembro de 1940.” In: *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. P. 296

²⁶ Música Pura é aquela que “não se baseando diretamente em elementos descritivos, quer objetivos, quer psicológicos, tira dos elementos exclusivamente dinamogênicos (Ritmo, Melodia, Harmonia) as suas razões de ser arte o ser bela. ANDRADE. *Pequena história da música*, p. 105-106.

²⁷ Mário de Andrade concebe a estética como parte da técnica, dando exemplos históricos de como um princípio estético pode construir a técnica: *A estética faz parte da técnica, não como um sistema filosófico, mas ao mesmo tempo como uma pesquisa, uma vontade preliminar e uma experiência adquirida e consentida. Da mesma forma que o verso-livre é inicialmente um princípio estético que depois vai movimentar toda a rítmica psicológica do verso; da mesma forma que a noção de consonância e dissonância foi inicialmente um preconceito estético que desenvolveu toda a criação maravilhosa da polifonia: a própria ideologia estética do nacionalismo na Rússia deu o Revolucionário Mussorgsky e a própria ideologia da tragédia grega cantada deu a Camerata Florentina e a ópera. Você repare: não eram exatamente ideologias, mas “ideologias”. Não eram uma filosofia, com um objeto, com método próprio e princípio, meio e fim; não era uma idéia estética desenvolvida em suas consequências, mas um ideal estético, fruto duma vontade e duma preferência consentida. No caso: a leitura da tragédia grega ou o anti-realismo russo da música russa italianizante que deu, como consequência, o estudo da fonte popular. Uma legítima técnica enfim.* ANDRADE. *O banquete*, p. 78.

²⁸ Idem. *Introdução à estética musical*, p. 10.

²⁹ Ibidem, p. 15.

diretos, mas da relação entre a forma e a subjetividade do indivíduo. Trata-se de uma projeção do homem sobre o objeto e das faculdades essenciais desse objeto sobre o homem.³⁰ Esta empatia, pela qual o mundo exterior se liga ao homem pela sensação de Beleza, provém dos caracteres formais do objeto. *O Belo pois não reside nem dentro da gente nem no mundo exterior porém na RELAÇÃO estabelecida entre duas entidades distintas.*³¹

O sentido de empatia é elaborado muitas vezes por Mário de Andrade. Em 1924, define-a como *sentir em um só, a identificação imediata, fusão de espectador e obra-de-arte, pela qual os dois se emprestam propriedades particulares que os ligam e completam numa mesma coisa absoluta e única, regra da liturgia do amor.*³² Em 1932, quando escreve a introdução de *Na pancada do ganzá*, explica o sentido de *Einfuehlung* ao narrar sua experiência pessoal com os cantos brasileiros durante a viagem etnográfica realizada ao Nordeste, entre 1928 e 1929:

*Recolhendo e recortando estes cantos, muitos deles tosquíssimos, precários às vezes, não raro vulgares, não sei o que eles me segredam que me encho todo de comoções essenciais, e vibro com uma excelência tão profundamente humana, como raro a obra-de-arte erudita pode me dar. Não sei que apelo tradicional me leva, que coincidência de afeto, de corpo, de esquecimento de mim; sei mas é que em vão reconheço este e outro defeito nos cantos. Eles me comovem mais que nada e eu me identifico com eles numa Einfuehlung perfeítíssima. Necessária. Como devem ser necessários todos os nossos gestos humanos.*³³

Essa fase de identificação entre a matéria e o homem é precedida, ou mesmo coincide com o fazer musical, cujo percurso segue uma trajetória compreendida entre a inspiração e a forma. Portanto, ao conceber a expressão artística como manifestação de um gesto³⁴, interessa ao musicólogo analisar a evolução dessa expressão:

³⁰ Ibidem, p. 17.

³¹ Ibidem, p. 16-17.

³² Idem. Conferência literária, 1924. In: MORAES. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, p. 702.

³³ Idem. *Na pancada do ganzá – Introdução*. In: *Os cocos*, p. 388.

³⁴ “Movimento do corpo, principalmente para exprimir sentimentos. Forma primitiva da comunicação, o gesto constitui elemento da mais alta importância no plano do entendimento entre os seres humanos e assim se tem conservado através dos tempos, enriquecendo o significado psicológico da linguagem e conferindo-lhe dimensão mais profunda. Eloqüente testemunho das emoções, o gesto liberta o pensamento em seu sentido

*Arte eu já disse é uma expressão. A expressão nasce de um sentimento que provoca a impulsão lírica, a inspiração. A inspiração não mostra pro artista a origem da obra-de-arte que ela vai criar porém o que essa obra de arte vai representar, isto é, o seu fim. E como se trata dum artista e duma obra-de-arte por fazer o criador se expressa organizando de tal jeito a evolução da expressão e a forma dela que a consequência dessa organização é surgir a Beleza, o prazer superior”.*³⁵

O musicólogo associa a organização da expressão ao surgimento do Belo. Em alguma medida, a trajetória entre o gesto primordial e a forma remete à concepção de todos os movimentos humanos: em todos os seres existe um princípio subjacente à organização do movimento, que inicia com a concepção do gesto. Este, quando organizado, serve como estrutura para o movimento e como meio de expressão, que carrega nossas memórias conscientes e inconscientes.³⁶ De modo análogo, descrever o percurso do movimento sonoro desde sua fase germinal até sua efetivação como obra-de-arte parece um modo de analisar a evolução da expressão artística. Mário de Andrade acredita que observar a criação de uma obra a partir de sua manifestação rudimentar auxilia na compreensão do processo, na crítica da obra finalizada e na verificação das influências determinadas segundo o povo, o lugar e o tempo.³⁷

Dois caracteres psicológicos principais contribuem para a manifestação primitiva da arte: o prazer (o Belo), sobreposto a um objeto de uso prático, e a imitação dos fatores diretos da beleza (na linguagem, que também é um objeto de uso, há imitação do grito). Mário de Andrade acredita que *a manifestação mais rudimentar de Arte está na superposição do elemento de prazer ao objeto de uso*³⁸, por isso, ao contrário de Spencer, toma o canto primitivo, e não a melodia organizada, como manifestação rudimentar da música.

Retomando o *início do início* para explicar a Arte, aponta os interesses que lhe deram origem, isto é, a necessidade de expressão, a necessidade de prazer e a necessidade de comunicação. Esses caracteres primitivos, concebidos em *A escrava que não é Isaura*

mais íntimo e pode mesmo constituir elemento de maior significado que a própria linguagem.” HOUAISS, 1974, v. 7, p. 3054.

³⁵ Idem. *Introdução à estética musical*, p. 29.

³⁶ BÉZIERS; PIRET. *A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*, p. 149-151.

³⁷ ANDRADE. *Introdução à estética musical*, p. 21.

³⁸ Ibidem, p. 22.

(1924), permaneceriam intrínsecos ao processo de criação, mesmo na arte erudita. Desse modo, ao conceber a expressão artística como *a manifestação do gesto humano determinada pela abstração e pela vontade*³⁹, Mário de Andrade atribui ao processo de criação a reconstrução crítica e expressiva da memória desses gestos, organizada pelo ritmo⁴⁰:

Começo por conta de somar: Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer = Belas Artes.

Explico: O homem pelos sentidos recebe a sensação. Conforme o grau de receptividade e de sensibilidade produtiva sente sem que nisso entre a mínima parcela de inteligência a NECESSIDADE DE EXPRESSÃO a sensação recebida por meio do gesto. (Falo gesto no sentido empregado por Igenieros: gritos, sons musicais, sons articulados, contrações faciais e o gesto propriamente dito)

A esta necessidade de expressão – inconsciente, verdadeiro ato reflexo – junta-se a NECESSIDADE DE COMUNICAÇÃO de ser para ser tendente a recriar no espectador uma comoção análoga a do que sentiu primeiro

O homem nunca está inativo. Por uma condenação aasvérica movemo-nos sempre no corpo ou no espírito. Num lazer pois (e é muito provável que largos fossem os lazers nos tempos primitivos) o homem POR NECESSIDADE DE AÇÃO rememora os gestos e os reconstrói. Brinca. Porém CRITICA esses gestos e procura realizá-los agora de maneira mais expressiva e – quer porque o sentimento do belo seja intuitivo, quer porque o tenha adquirido pelo amor e pela contemplação das coisas naturais – de maneira mais agradável. Já agora temos bem característico o fenômeno: bela-arte.⁴¹

No conto *A cuia de Santarém*, Mário de Andrade narra a evolução da expressão artística em função das necessidades inerentes à Arte primitiva. Para o poeta, o Belo está sempre associado a um princípio de utilidade e, por isso, todo processo de criação está fundamentado em tradições humanas, determinadas por interesses materiais e simbólicos.⁴² Embora o homem perca a memória da expressão primitiva à medida que surgem novos

³⁹ Ibidem, p. 28.

⁴⁰ Idem. *A escrava que não é Isaura*, p. 204.

⁴¹ Ibidem, p. 203-204.

⁴² Idem. *A cuia de Santarém*. Suplemento Literário de *Diretrizes*, Rio de Janeiro, Ano 2, nº 20, nov. 1939. Série Matérias extraídas de periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

meios expressivos, os interesses que determinaram essa expressão permanecem no seu subconsciente, organizando-lhe a criação.

Para exemplificar a permanência das tradições humanas ao ato da criação, lembramos que é a finalidade religiosa que determina às danças dramáticas *a sua origem primeira e interessada, a sua razão de ser psicológica e a sua tradicionalização*. Com o tempo sua qualidade originária se degrada em função de outros elementos que substituem a simbólica antiga.⁴³ No entanto, ainda que a criação seja historicamente mais moderna, o fundamento espiritual e mesmo os princípios técnicos dessas manifestações permanecem imemoriais.⁴⁴

Para Mário de Andrade, os elementos que constituem a música culta estão apenas disfarçados com o *enfeite da arte*. Essa música, no entanto, preserva as mesmas bases, exigências e manifestações essenciais das manifestações primitivas de Arte.⁴⁵ Desse modo, a criação erudita seria capaz de preservar interesses próprios associados à idéia do Belo, diferenciando-se da manifestação primitiva apenas pela liberdade de expressão.⁴⁶ Em sua evolução estética e histórica, a Arte distancia-se das necessidades que lhe deram origem e a expressão, inicialmente interessada e litúrgica, torna-se livre. No entanto, as circunstâncias que determinaram e organizaram essa expressão permanecem intrínsecas, mesmo à Arte-brinquedo.⁴⁷

⁴³ Idem. *As danças dramáticas do Brasil*, p. 26-27.

⁴⁴ Ibidem, p. 71.

⁴⁵ Idem. Terapêutica musical. In: *Namoros com a medicina*, p. 53-54.

⁴⁶ Idem. *Introdução à estética musical*, p. 25.

⁴⁷ Ibidem, p. 28.

2. A sensação do Belo

Quando inicia o capítulo “Da música”, nos textos que formariam *Introdução à estética musical*, Mário de Andrade apresenta duas notas que revelam conceitos que conduzem suas concepções sobre a manifestação musical. Primeiro: da leitura do capítulo “La dynamogénie et le geste vocal”, em *La musique et la vie intérieurs* (1921), escrito por L. Bourguès e A. Denéréaz, aponta por qual caminho a música tira a sua expressividade compreensível: “É ainda uma mimesis da sensação expressa praticamente pelo gesto. Não dizendo coisa alguma simbolicamente inteligível ela é compreensível pela memória das sensações expressas” .⁴⁸ Em nota, Flávia Camargo Toni traz o conceito de *gesto vocal* segundo os autores franceses: “todo movimento do corpo, toda mudança de atitude é um gesto. Este gesto, quando produzido pelo aparelho vocal (fonador), dá ao grito uma feição sonora. Eis por que pôde-se definir a entoação da voz como um *gesto vocal*” .⁴⁹

Relacionando inflexões sonoras a estados afetivos, os autores concluem:

*Abstração feita das exigências métricas e harmônicas mais particulares às músicas civilizadas, a música é uma mímica sonora, extremamente complexa e exata, das emoções. Retenhamos, portanto, que toda melodia é, antes de mais nada, uma série de gestos vocais, uma mímica sonora do ritmo dinamogênico do compositor. Eis por que a melodia é o elemento musical mais diretamente emotivo.*⁵⁰

No ensaio sobre a *Origem e função da música* (1902), no qual Herbert Spencer relaciona os fenômenos musicais com os fenômenos fisiológicos da voz, estabelecendo uma simultaneidade orgânica e psíquica⁵¹, Mário de Andrade grifa, em tinta azul, trecho que reforça suas concepções de que a música possa mimetizar o dinamismo da emoção:

⁴⁸ Ibidem, p. 37.

⁴⁹ DENÉREAZ e BOURGUÈS, op. cit., p.29-30 apud ANDRADE, p. 51-52.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Michel de Chabonon, no tratado *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785), introduz o conceito da expressão musical baseada na sensação, marcando o fim da era baseada na teoria mimética de Aristóteles. Chabonon nega a música como linguagem das emoções e rejeita a filosofia baseada na aliança entre música e retórica. Para o teórico, a música não é uma imitação da fala, mas uma linguagem em si mesma, independente de todas as outras. No entanto, apesar da independência de significado, acredita que a música possa afetar as emoções e para

Como os músculos que põem em movimento o peito, a laringe e as cordas vocais se contraem, assim como os outros, em razão da intensidade dos sentimentos: como cada contração particular destes músculos comporta uma acomodação particular dos órgãos da voz; como cada acomodação particular destes muda a natureza dos sons emitidos: segue-se que as variações da voz são efeitos fisiológicos das variações dos sentimentos; segue-se mais, que cada inflexão, cada modulação é consequência natural da emoção ou da sensação de momento; e, finalmente, que a razão do ser expressivo, tão variado da voz, deve encontra-se na relação geral que há entre as excitações musculares e as excitações mentais.⁵²

Lembrando dos princípios que ordenam o dinamismo musical, na segunda nota para o capítulo “Da música” Mário de Andrade ressalta o fato de a música nascer dos acentos da melodia. Flávia Camargo Toni identifica a leitura sobre o aspecto afetivo da organização rítmica em duas fontes: no capítulo “La mélodie”, em *Cours de composition musical* (1912), onde Vincent D’Indy trata da acentuação expressiva da frase melódica, e no *Essai sur l’esprit musical* (1904)⁵³, onde L. Dauriac afirma que há duas maneiras de se escutar música: com o ouvido musical, que nos faz sentir o som; com a inteligência musical, que nos faz perceber as formas sonoras.⁵⁴

Para compreender o som e a forma dentro da manifestação musical artística, Mário de Andrade pressupõe uma organização intelectual da matéria. Se o movimento sonoro é reflexo da emoção, a configuração da forma requer um princípio que ordene aquela. Antes de explicar a organização, no entanto, o musicólogo analisa de que modo uma sensação ou emoção se transformam em compreensão. Para tanto, cria definições próprias para, em seguida, elaborar a hipótese de que a compreensão musical ocorre em nível subconsciente, acomodando, segundo o musicólogo, o Belo e a sensação.

Ao definir Música como a *Arte dos sons em movimento*⁵⁵ e Arte como *expressão e conhecimento compreensivo*, Mário de Andrade pretende explicar de que maneira a música é expressão compreensiva do movimento sonoro; movimento que concebe como *fenômeno*

explicar sua hipótese, desenvolve a “teoria da analogia”, na qual relaciona a emoção a “condições” do corpo. BAKER et alli. *Expression*, p. 463-464.

⁵² SPENCER, *Origem e função da música*, 1902 apud BRAGA, *História da poesia popular portuguesa*, 1902, p. 398. (MA)

⁵³ TONI, p. 52 apud ANDRADE, op. cit., p. 37.

⁵⁴ DURIAC, p. 260 apud ANDRADE, op. cit., p. 37.

⁵⁵ ANDRADE. *Introdução à estética musical*, p. 37.

vital.⁵⁶ Para fundamentar sua teoria sobre a compreensão subconsciente da música, recorre, inicialmente, aos estudos sobre o fenômeno fisiológico, realizados por Bourguès e Denéréaz, que explicam de que modo se dá a sensação sonora em *La Musique et la vie intérieures*. Embora os autores recusem um poder de representação compreensível para a música, o escritor acredita que os estetas não esclarecem o caráter da sua expressividade. Porém, é a partir deste trabalho que Mário de Andrade desenvolverá suas próprias teorias sobre compreensão musical.

Para Bourguès e Denéréaz, a sensação sonora é o conhecimento consciente da onda acústica, que impressiona a audição. Esta sensação se difunde pelo organismo graças ao fenômeno explicado pela Lei da difusão, formulada por Bain e segundo a qual toda vez que uma sensação é acompanhada de consciência, as correntes excitadas tendem a se difundir por todo o cérebro e a impressionar todos os órgãos do movimento e as próprias vísceras. Esse movimento do organismo deve-se ao fato de a sensação sonora criar dinamogênias, ou seja, um desenvolvimento e um gasto de forças físicas, responsáveis pelo prazer estético. Os diversos fatores diretos da música (intensidade, altura, duração, timbre e emissão sonora) criam o ritmo dinamogênico, que desencadeia uma reação motora, que pode ser **cenestésica**⁵⁷ ou **cinestésica**⁵⁸. Citando os franceses, Mário de Andrade lembra que *a cenestesia dá o fundo da comoção, e a cinestesia caracteriza a cenestesia*⁵⁹, ou seja, o movimento sonoro, em última análise, é uma manifestação da comoção. Desse modo, toda sensação sonora, pela lei de difusão, será seguida de gesto, que se transforma em um dado de conhecimento.⁶⁰

Mário de Andrade concebe o fenômeno fisiológico da música segundo as teorias de Bourguès e Denéréaz, no entanto, a fisiologia, isoladamente, não explica de que modo se dá a compreensão musical, que ultrapassa o campo da sensação. Para justificar uma estética que pretende unir o Belo e a sensação, o espírito e a matéria, o musicólogo desenvolve uma teoria para explicar o fenômeno psicológico da música, lembrando que se

⁵⁶ Ibidem, p. 28.

⁵⁷ Cenestesia. Dado global que traduz em sensação consciente o funcionamento vegetativo do organismo. A cenestesia resulta das sensações internas dos nossos órgãos; é o fundamento da personalidade física, da consciência da vida, da noção de duração; comporta sensações de fadiga, de mal-estar e muitas outras, indefiníveis, mas cuja tonalidade afetiva é sempre muito acentuada. HOUAISS, 1974, v. 4, p. 1498.

⁵⁸ Cinestesia. Conjunto de percepções que permitem identificar a sensação de peso, o sentido das posições, a motilidade muscular, etc. HOUAISS, 1974, v. 4, p. 1685.

⁵⁹ ANDRADE. *Introdução à estética musical*, p. 20

⁶⁰ Ibidem, p. 38-39.

o primeiro resultado da sensação é o conhecimento, este, associado a outros dados de conhecimento, transforma a sensação em objeto de compreensão.⁶¹ Ocorre, no entanto, que se a música não pode ser explicada por símbolos, qual seria a natureza de sua compreensão? Qual o caráter de sua expressividade? Mário de Andrade reúne dados do problema:

*A Música é uma Arte. E como tal é uma expressão. Toda expressão sendo peculiar ao homem é pra nós, homens, objeto não só de conhecimento porém passível de compreensão. E com efeito verifiquei que a obra-de-arte musical aparece pra nós como objeto de compreensão. Esta compreensão no entanto não é intelectual pois que não pode ser determinada por conceito expresso por palavras. Carece portanto observar a natureza dessa compreensão.*⁶²

Para explicar a natureza da compreensão musical, Mário de Andrade recorre à origem comum da palavra e da música, na medida em que ambas são expressões conscientes do gesto primitivo. Ainda que música e palavra sejam expressões, e não exista expressão consciente que seja exclusivamente fisiológica, o musicólogo lembra que a compreensão intelectual da música difere da palavra porque esta teria permanecido como convenção simbólica, enquanto a música teria perdido tal característica ao longo de sua evolução. A hipótese do musicólogo sustenta que a compreensão musical ocorre em nível subconsciente, cuja atividade é a expressão do estado fisiológico desencadeado pela emoção:

O subconsciente é um domínio livre da cerebração humana, independente do ser consciente e dependendo simultaneamente do nosso ser físico e das aquisições não memoriadas do espírito. Digo não memoriadas porque independem dum esforço consciente de memória e porque muitas vezes essas aquisições nem são conscientes. Por exemplo: um homem adquire os hábitos de seu povo e as tendências gerais da sua época sem que estes sejam objeto de conhecimento consciente. Ao mesmo tempo eu disse o subconsciente depende de nosso ser físico. O que caracteriza principalmente a obra dum artista e mesmo os gestos dum homem qualquer é o temperamento, realidade unicamente física cujas reações vão afetar o espírito. Ainda mais, além do temperamento cujo reflexo é inconsciente no gesto humano, o subconsciente depende do estado cenestésico momentâneo. A atividade intelectual

⁶¹ Ibidem, p. 41.

⁶² Ibidem, p. 45-46.

*subconsciente é de certo modo uma expressão do estado fisiológico, criado pelas cenestesias.*⁶³

A compreensão consciente da música é de natureza dinâmica e reflete apenas o estado cinestésico desencadeado por ela, por isso, a hipótese de Mário de Andrade é a de que a compreensão mais diretamente intelectual da manifestação musical realiza-se no subconsciente. Se, de um lado, a música é a arte que mais se aproxima e mais expressa os estados fisiológicos; de outro, é uma expressão, dependente, portanto, da consciência. O musicólogo conjectura que a potência fisiológica da música tenha impedido que esta se intelectualizasse em símbolos conscientes como a palavra. Ainda que música e palavra tenham uma base física, nascidas que são dos primeiros gestos expressivos, a música, por ser mais dinâmogênica, não teria perdido a base física de sua expressão original, sofrendo estilização. A palavra, ao contrário, teria perdido essa base física inicial, tornando-se e abstração.⁶⁴

O escritor acredita que a linguagem oral é capaz de desenvolver-se - criando abstrações intelectuais de um sentimento e, ao mesmo tempo, sendo expressiva - até o ponto em que seu vocabulário corresponde a um sentimento comum de uma fala determinada. Depois desse ponto, há uma dissociação entre a linguagem oral e a representação expressiva dos estados de sensibilidade (ou estados cenestésicos), que é a própria manifestação da Arte. Os sentimentos são um exemplo dessa dissociação entre a vida sensível e a língua, pois, ainda que possam ser expressos em palavras, sua compreensão ocorreria em níveis mais largos, correspondendo manifestações psíquicas e orgânicas:

Existem por exemplo os sentimentos raciais que nem “sehensucht”, “longing”, “saudade” que são intraduzíveis. Hoje estou convencido disso. A faculdade sonhadora do alemão fez do sentimento de ausência uma procura de ver...e de visões. A experiência ilhada dos ingleses fez do mesmo sentimento (aqui quase um sensação...) um encompridamento através mares. Nós, herança lusa, nós não

⁶³ Ibidem, p. 47.

⁶⁴ Ibidem, p. 48-49.

*reagimos contra a soledade nossa, ai que preguiça! E a enviamos em saudades para a pessoa que nos faz sofrer.*⁶⁵

Para o poeta, a palavra é incapaz de expressar a totalidade da vida sensível do homem. Sua compreensão ocorre em nível consciente e, por ser uma abstração, não alcança o poder de análise da música. É a incapacidade de recriar a vida, ou a memória desta, que revela a precariedade expressiva da palavra em relação à sensibilidade humana.⁶⁶ A música, ao contrário, preserva a base física de sua expressão; base física à qual Mário de Andrade atribui um poder de *representação*. Esta permitiria à manifestação musical a capacidade de preservar, em nível subconsciente, a memória do gesto primitivo do qual se origina.⁶⁷

No *início do início* a música representou sentimentos (*ethos*) e era um símbolo convencional. Com o tempo, no entanto, essa convenção, que tinha uma base real expressiva inicial, transfere a representação da música para outra ordem de compreensão:

*De primeiro a manifestação musical já considerada como arte organizada foi de símbolos rítmicos e formais convencionais perfeitamente compreensíveis como as palavras. Símbolos de base onomatopaica necessariamente. Depois transformados pouco a pouco pelas necessidades dinamogênicas esses símbolos foram perdendo pouco a pouco estilizando a evidência física que lhes dera origem. Essas necessidades dinamogênicas é que determinaram então ao menos em grande parte as fórmulas populares e dividiram a Música em músicas nacionais porém aquela base física não se perdia dentro das estilizações. A simbologia continuava na cabeça dos teóricos e no povo por tradição mas não tinha mais nenhuma realidade compreensível conscientemente. Mas é porém essa base física representativa que permite à Música ser reconhecida e compreendida pela subsciência. Ela passou de realidade consciente a realidade subconsciente pela solicitação dos interesses fisiológicos humanos porém a sua inteligibilidade primitiva nunca se perdeu. Era uma realidade compreendida intuitivamente.*⁶⁸

Por essas considerações, Mário de Andrade conclui que a arte musical é a manifestação humana que melhor funde as necessidades fisiológicas e as necessidades do

⁶⁵ Idem. A linguagem II. "Diário Nacional". Sábado, 27 de abril de 1929. In: *Táxi e crônicas*, p. 94.

⁶⁶ Idem. A linguagem III. "Diário Nacional". Domingo, 28 de abril de 1929. In: *Táxi e crônicas*, p. 95-96.

⁶⁷ Idem. *Introdução à estética musical*, p. 49-50.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 50.

espírito, sendo o subconsciente a região em que se dá a compreensão intuitiva da música. Tentando estabelecer um conceito de Arte que associa o Belo e o espírito, afirma que a Beleza - presa a contingências transitórias e *reflexo da vida exterior sobre a gente* - é consequência do Desinteresse (da Arte-brinquedo) - livre de contingências transitórias e *reflexo do nosso espírito sobre as coisas*. Desse modo, ao atribuir ao Desinteresse um caráter de *espiritualidade* e ao afirmar que o espírito é alcançado através do sentido, parece natural ao poeta assumir que o Belo, de fato, é a principal manifestação do espírito, e consequência da Arte.⁶⁹

O Belo exerce suas funções no homem pela permanência dos caracteres primitivos que deram origem a Arte. A reconstrução crítica e expressiva dos gestos primitivos, processo que representa a permanência de um desses caracteres, parece ser tomada como fundamento para o processo de criação, segundo Mário de Andrade. A base física da qual a música se origina e que conserva a memória de uma representação afetiva é uma concepção da qual parece derivar a estética do musicólogo, que pretende expressar a variação contínua das comoções da vida. Na canção, a *mimesis* da emoção ocorreria através do recitativo, movimento sonoro que nasce da invenção e cuja trajetória, do gesto à forma, é organizada pelo ritmo.

⁶⁹ Idem. Desinteresse I, terça-feira, 4 de junho de 1929; Desinteresse II, quarta-feira, 5 de junho de 1929, Desinteresse III, quinta-feira, 6 de junho de 1929. In: *Táxi e crônicas*, p. 117, 119-120.

Capítulo II - Canto e palavra: as exigências da matéria

1. A invenção da canção

Em 1930, ao defender a utilização de uma terminologia musical em língua nacional, Mário de Andrade parece esboçar o pensamento que se concretizaria em 1937, com a realização do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. A certa altura do artigo *Terminologia musical*, o musicólogo escreve: “acho mesmo que não seria impossível realizarmos um congresso, composto de músicos e conhecedores profundos da nossa fala, para organização dum vocabulário musical”.⁷⁰

Em 1936, o então diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo elabora métodos para o estudo científico da fala brasileira. Através da Discoteca Pública, propõe a gravação de discos de música erudita paulista e de vozes de homens cultos e incultos do Brasil. Estes últimos formariam o Arquivo da Palavra, série AP, constituído de documentos históricos e gravações para estudos de fonética e de nossas pronúncias regionais. A coleção de música erudita, destinada ao registro de composições de músicos nascidos ou fixados em São Paulo, constituiria a série ME, gravada pelo Coral Paulistano, sob a regência de Camargo Guarnieri. Essa coleção, assim como a série AP, ficou paralisada por razões diversas.^{71,72}

O Congresso da Língua Nacional Cantada acontece em um período marcado por pesquisas sistemáticas sobre o folclore e por uma vasta produção artística de Mário de Andrade, entre 1934 e 1938. O evento, portanto, poderia ser tomado como um vértice do nacionalismo estético, reivindicado pelo poeta desde a Semana de Arte Moderna.⁷³ Uma das propostas apresentadas é a organização da língua e da linguagem artística dentro de um

⁷⁰ ANDRADE. *Terminologia Musical*, 1930. In: *Música, doce música*, p. 56-57.

⁷¹ Idem. *Revista do Arquivo Municipal*. Departamento de Cultura e de Recreação. Órgão da Sociedade de Sociologia. São Paulo, v. XXV, ano III, p. 287, julho 1936.

⁷² ALVARENGA. A Discoteca Pública Municipal. *Revista do Arquivo Municipal*. Publicação do Departamento de Cultura - Órgão da Sociedade de Etnografia e Folclore e da Sociedade de Sociologia. São Paulo, v. LXXXVII, ano VIII, p. 7-9, dezembro 1942.

⁷³ LOPEZ. *Mário de Andrade: ramais e caminho*, p. 65.

critério culto, que fosse ao mesmo tempo nacional e estético.⁷⁴ As *Treze canções de amor* surgem nesse cenário: compostas entre 1936 e 1937 pelo compositor paulista Camargo Guarnieri, essas peças serão objetos de estudo do musicólogo em 1944, quando analisa a canção erudita pelo viés da expressão verbal.

No Brasil, o conflito entre canto e palavra torna-se mais evidente nos últimos anos do século XIX, quando a composição erudita começa a sistematizar a língua vernácula em suas canções. Surge então a necessidade de uma pesquisa estética para acomodar as exigências da palavra às exigências do canto. Escrito para os anais do Congresso, *Os compositores e a língua nacional*⁷⁵ traz uma análise acurada da canção de câmara sob a perspectiva da fonética. A pesquisa de Mário de Andrade converge, principalmente, para o estudo das bases estruturais e dinâmicas comuns ao canto e à poesia, ou seja, o ritmo e a voz. Se em *Introdução à estética musical*, explica a origem da música e da palavra a partir da manifestação primitiva do grito, aqui o escritor vai além e elabora o pensamento sobre a música condicionada à língua, analisando a expressão da voz humana na arte da canção. O texto assume particular proximidade com o ensaio sobre as *Treze canções de amor*, sobretudo quanto ao recitativo, revelado passo a passo pelo poeta.

Na concepção do musicólogo, dois aspectos principais interessam para o entendimento da canção: a gênese e a função do ritmo e da voz no desenvolvimento do canto e da poesia. Nesta, o ritmo deriva dos processos de pensar por meio de palavras; no canto, deriva do dinamismo *fisiopsíquico*. A dupla trajetória da voz, como canto e fala, é abordada segundo as teorias de Herbert Spencer e adquire especial importância para a compreensão do processo do **recitativo**⁷⁶ e da **melodia infinita**⁷⁷, segundo Mário de Andrade:

⁷⁴ ANDRADE. A língua padrão. Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, p.9. “Estado de S. Paulo”, 1-6-1937. *Revista do Arquivo Municipal*. Departamento de Cultura. São Paulo v. XXXVI, p. 342, 1937.

⁷⁵ Idem. Os compositores e a língua nacional, 1937. In: *Aspectos da música brasileira*, p. 32-94.

⁷⁶ O recitativo é a entonação musical da palavra capaz de criar uma melodia qualquer. Seu ritmo é essencialmente livre e voltado às inflexões expressivas da frase falada. MORI. *Coscienza della voce: nella scuola italiana di canto*, p. 161. Na música erudita, o estilo recitativo é definido como um tipo de escrita vocal que tem por objetivo a imitação da fala dramática no canto. Sua natureza varia de acordo com a era, a nacionalidade, a origem e o contexto. No final do século XVI, na Itália, a liberdade das formas poéticas fomentou aproximações aos afetos da fala dramática através da altura e do ritmo. MONSON et alli. *Recitative*, p. 1

⁷⁷ “Melodia infinita é qualquer linha sonora que se desenvolve livremente, independente de forma pré-estabelecida.” ANDRADE. *Pequena história da música*, p. 217.

*Como o arco primitivo, o instrumento vocal (...), tem dois destinos profundamente dissemelhantes: a palavra e a música. Como o arco primitivo que vibra tanto pra lançar longe a flecha como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral pra se tornar instrumento musical. A voz humana quanto oral ou musical, tem exigências e destinos diferentes. Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel. A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo. A voz falada atinge também, mas desnecessariamente, o nosso corpo pelo movimento psicológico que desperta por meio da compreensão intelectual. Dois destinos profundamente diferentes, para não dizer opostos.*⁷⁸

O musicólogo insiste nos destinos opostos do canto e da palavra, afastando-se de qualquer possibilidade de vincular à música o valor poético característico do período Romântico, quando os sons musicais pretendem substituir as palavras e atingir o domínio da inteligência consciente. Apenas uma medida legítima justificaria a dilatação dos limites expressivos entre música e língua: a origem biológica comum no grito primitivo. Na lenda dos índios Dó-Ré-Mi, escrita em 1927 para o diário de *O turista aprendiz*, o autor coincide o limiar de compreensão das linguagens poética e musical ao aproximá-las de suas manifestações germinais, lembrando a musicalidade das atividades vitais, como a linguagem infantil e dos primitivos, e dos cantos de aboio.⁷⁹

Na esfera da criação culta, no entanto, os limites expressivos mantêm contornos mais precisos e os destinos opostos da voz falada e da voz cantada permanecem como objetos de discussão e análise perenes na trajetória intelectual do musicólogo. A correspondência com Manuel Bandeira revela um diálogo que fomenta a experimentação artística estruturada na música e na poesia. Em outubro de 1922, respondendo à crítica do

⁷⁸ Idem. *Os compositores e a língua nacional*, p. 32-33.

⁷⁹ Idem. Romantismo musical. Conferência literária, 1941. In: *O baile das quatro artes*, p. 38-39.

poeta carioca sobre *Paulicéia desvairada* (1921), Mário de Andrade demonstra o desejo de estabelecer limites para a musicalidade de sua poesia:

Creio que tens razão quanto à excessiva musicalidade dos meus versos. Caí muitas vezes num domínio inteiramente musical. Agora: o leitor está avisado que meus versos devem ser ditos. Ainda continuo neste pensar: versos são para se dizer. O poeta é sempre um rapsodo. Em todo caso procuro agora tirar dos meus versos essa musicalidade demasiado objetiva, visando conservar a arte da palavra dentro dos meios que lhe são próprios; clareza, sonoridade, sentido de dicionário, etc.⁸⁰

Em 1924, o poeta retoma a crítica, afirmando que a dilatação dos limites de seus versos é um dos maiores defeitos de *Paulicéia Desvairada*: *há musicalidade musical e musicalidade oral. Realizei ou procurei realizar muitas vezes a primeira com o prejuízo da clareza do discurso.*⁸¹ Anos depois, em *Oferta musical*⁸², Mário de Andrade verifica casos específicos, nos quais a musicalidade poética não está diretamente relacionada à flexuosidade de fraseado e de dicção; característica, aliás, que nem sempre encontra ressonância direta na canção. Quando, por exemplo, questiona em que medida a dicção dura dos versos de Paul Verlaine, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade convidariam a voz musical, conclui que a musicalidade e o valor estético da poesia não são elementos capazes de, isoladamente, inspirar a criação musical. Os versos pouco flexuosos desses poetas resultam em melodias flexuosas não porque sejam musicais, mas porque a poesia em que estão contidos é de tamanha densidade que exige uma música que os acentue e revele⁸³. É o que teriam feito Schubert e Schumann com a poesia de Heine e Goethe no Lied Romântico⁸⁴, e Debussy, com os versos de Verlaine nos ciclos *Fêtes*

⁸⁰ ANDRADE; BANDEIRA. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, p. 72. Grifo de Mário de Andrade. A datação da carta foi atribuída pela pesquisa

⁸¹ Idem. *A escrava que não é Isaura*, p. 260.

⁸² Em *Música, doce música*, *Oferta Musical* consta da parte de número IV, “Novos Artigos”, títulos reunidos pelo autor para a segunda edição da obra. Como os demais, não traz data ou indicação de periódico, mas segundo Oneyda Alvarenga, preparadora da edição, foi mantida a ordem seqüencial do conjunto selecionado pelo autor. Levando-se em conta os demais títulos, é possível supor a data de *Oferta Musical* como sendo 1944.

⁸³ Ao contrário, Mário de Andrade lembra que as poesias de circunstâncias são exemplos de versos que não convencem por sua beleza ou profundidade, mas pelos elementos fisiológicos de que se utilizam, isto é, o ritmo e a sonoridade, que são elementos universais, com poder de coletivizar. ANDRADE. *Poesia proletária*. “Diário Nacional”. Domingo, 24 de agosto de 1930. In: *Táxi e crônicas*, p. 242-243.

⁸⁴ A. Craig Bell lembra que no Romantismo existiram duas escolas de pensamento quanto à escolha dos poemas: uma liderada por Wolf, para quem apenas os melhores poemas deveriam ser escolhidos, e outra liderada por Weber e Reger, que consideravam que um grande poema fosse um todo, completo e perfeito em si mesmo. Segundo o crítico, a maioria dos *Lieder* de Schubert e Brahms contraria o argumento de Wolf e sustentam a afirmação de Weber e Reger. BELL. *An aspect of Brahms's Lieder*, p. 191

galantes (1869) e *Ariettes oubliées* (1885-1887)⁸⁵ e na canção *Cheveaux de bois* (1888ca), que antecipa o aroma Musorgskiano de suas canções.⁸⁶

Para explicar sua concepção de recitativo, Mário de Andrade assume dois pontos principais quanto à distinção entre canto e palavra: primeiro, se o canto de câmara exige poesias de valor - porque o texto deve ser entendido com clareza nesta formação - nem sempre a beleza, a profundidade e a forma do texto garantem a qualidade final da canção; segundo, o piano não comporta quaisquer possibilidades descritivas ou psicológicas originadas do texto, que sustenta tal autonomia. A canção erudita brasileira, assim como o *Lied*, deve ser entendida como uma peça de câmara para canto e instrumento comentador, que tem um valor puramente musical.⁸⁷

Tratando, portanto, de duas matérias distintas comungadas na canção, o escritor discute de que modo o processo de criação poderia equilibrar o texto e a melodia, na medida em que os elementos próprios do desenvolvimento da música diferem, ou mesmo se opõem, aos elementos do desenvolvimento do texto. Na música instrumental, a composição pode derivar, exclusivamente, de exigências rítmicas, melódicas e harmônicas. A invenção de um único motivo rítmico-melódico é capaz de desenvolver-se através dos elementos próprios da música: repetições de motivos e de ritmos, resposta da frase melódica, procedimentos harmônicos, etc. Na música vocal, essas mesmas exigências devem acomodar o texto, que também tem elementos próprios para o desenvolvimento da frase, da métrica, da poesia e da idéia intelectual. Mesmo em relação aos processos psíquicos da criação, o musicólogo estabelece oposições claras: a poesia se desenvolve pela associação de idéias (consciente); a música, pela associação de imagens (subconsciente).⁸⁸

O poeta parece prever uma criação nascida da *invenção*, construída através do processo do recitativo, cujas funções, expressiva e formal, são organizadas pelo ritmo. Por isso, alerta para o risco de se substituir essa *invenção* pela imitação das ordens gerais da criação, em que o compositor falsifica o processo com o conhecimento técnico de que

⁸⁵ ANDRADE. Oferta musical. In: *Música, doce música*, p. 382-386.

⁸⁶ LOCKSPEISER. Mussorgsky and Debussy. *The Musical Quarterly*, p. 425 (MA)

⁸⁷ ANDRADE. *Os compositores e a língua nacional*, p. 34.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 35-36.

dispõe. Em agosto de 1934, quando analisa a *Segunda sonatina para violino e piano* de Camargo Guarnieri, Mário de Andrade explica:

Uma pessoa aprende a compor, como aprende a fazer versos ou escultura. Bem, adquiriu o ofício. Este ofício, este métier, que é utilíssimo e valoriza vai valorizar a invenção (veja sobre invenção, a explicação psicológica que dei na Escrava que não é Isaura) esse métier é também perigosíssimo porque muitas vezes ele não é apenas prático e ajuda a fazer a parte técnica da obra, mas é também intelectual, e ajuda a fazer a parte espiritual, digamos assim, da obra, isto é, aquela parte em que ela deriva essencialmente da invenção. E com isso, o métier vai se introduzindo sub-repticiamente no nosso ser psicológico, e ameaça substituir a invenção. A gente pensa que está inventando um tema, uma polifonia, em vez, não está, é o métier, é a habilidade de fazer que está fazendo. Não se trata pois dum apelo profundo do ser, dum grito necessário, duma verdade lírica fruto de sofrimento de gozo ou mesmo de reflexão: se trata da macaqueação de tudo isso, feita pela habilidade técnica.⁸⁹

Em *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade afirma que a invenção, a sensibilidade e o lirismo das sensações não podem ser substituídos pela técnica do artista; técnica que pode estar sendo direcionada apenas por uma associação de imagens nascida da inspiração inicial.⁹⁰ Esse caráter de *moto lírico* que o musicólogo dá à *invenção* é um pré-requisito que estabelece para a compreensão de sua concepção sobre o processo criativo da canção. Lembrando que a inspiração que é subconsciente e não a criação⁹¹, em sua proposta considera que:

O sistema ideal de compor canções eruditas será portanto o compositor escolhido um texto, aprendê-lo de-cor e repeti-lo muitas e muitas vezes, até que esse texto se dilua, por assim dizer, num esquema rítmico-sonoro. Rítmico pelo sentido de suas frases e pelo movimento dos seus versos. Sonoro pela cor das vogais e ruídos de suas consoantes. Pouco importa então que a primeira frase do texto tenha dado origem a uma primeira frase melódica. Esta pode ser guardada e aplicada em tempo. Mas uma primeira frase não é uma canção. Esteticamente se poderá mesmo afirmar que não é o momento importante da peça. Psicologicamente falando ela é

⁸⁹ TONI, Flávia Camargo. Correspondência Mário de Andrade-Camargo Guarnieri. São Paulo, 11 de agosto de 1934. In: SILVA. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, p. 187-320.

⁹⁰ ANDRADE. *A escrava que não é Isaura* p. 247.

⁹¹ *Ibidem*, p. 243.

apenas a entrada dum expressão, a poesia, que só adquirirá sua razão de ser pela ordem do seu desenvolvimento e o significado de sua conclusão.^{92,93}

Analisando 221 canções eruditas brasileiras, o musicólogo conclui que a principal dificuldade da união entre música e palavra consiste na acomodação fonética do texto, ou seja, na sonorização da palavra cantada, na medida em que a pronúncia e a dicção corretas são as responsáveis por dar à voz musical o movimento e a expressividade da melodia.⁹⁴ Através de sua metodologia - que traça a trajetória do recitativo, analisando a articulação, o fraseado e o ritmo da frase musical em função do movimento natural da dicção⁹⁵ - Mário de Andrade percebe que existe uma relação direta entre a beleza das canções e sua perfeição fonética. As melhores canções de sua amostra são os que derivam mais imediatamente do texto falado.⁹⁶

O poeta estuda a evolução fonética de Camargo Guarnieri desde suas primeiras canções, compostas em 1928. A análise detalhada compreende, inclusive, duas peças com poemas do escritor: *Lembranças do Losango Cáqui* e *Toada do pai do mato*. Em 1937, o interesse do musicólogo permanece e as canções *Milagre*, *Se você compreendesse* e *Por que?* evocam o ciclo que retomará em 1944, com as *Treze canções de amor*. A análise das canções de Guarnieri e das gerações que o antecederam e sucederam revelam ao poeta que a expressão psicológica da canção deriva da pronúncia correta do texto, pois considera que o elemento expressivo da sensibilidade e do pensamento humano se encontra na dicção.⁹⁷

A questão que surge como resultado de sua pesquisa é: como manter o ritmo expressivo da dicção em equilíbrio com o ritmo musical, dicção que, necessariamente submete-se às manifestações próprias da música, quando realizada pelo canto? Segundo Mário de Andrade, o compositor deveria, idealmente, manter o ritmo expressivo da

⁹² Idem. *Os compositores e a língua nacional*, p. 36.

⁹³ Susan Youens descreve um sistema de compor muito semelhante em Brahms, que “primeiro procurava poemas que convidassem a elaboração musical, então memorizava o texto escolhido, recitava-o em voz alta inúmeras vezes, estudava atentamente a sua forma e os seus ritmos, e depois esperava pelas idéias melódicas.” (Brahms first looked for poems which invited musical elaboration, then memorized his chosen text, recited it out loud numerous times, studied its forms and rhythms intently, and then waited for melodic ideas to come.) YOUENS. *Words and music in Germany and France*, p. 461.

⁹⁴ ANDRADE. *Os compositores e a língua nacional*, p. 36-37.

⁹⁵ A articulação, junto à entonação e ao timbre, é um dos componentes do fraseado, responsável pela dicção correta da língua. NEUMANN. *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*, p. 187. Devido às dificuldades de notação musical, a articulação acaba sendo um “agente humano”, que deve equilibrar clareza e liberdade de movimento. FALLOWS et ali. *Articulation*, p. 645.

⁹⁶ ANDRADE. *Os compositores e a língua nacional*, p. 64.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 74.

psicologia do texto e a liberdade da invenção musical. Por isso, os ritmos poéticos menos acentuados, como os do verso-livre, seriam os mais indicados, pois permitiriam ao compositor a invenção de ritmos musicais distintos do poema, desde que preservassem o seu fraseado. O poeta lembra que, quando as exigências psicológicas do texto e a liberdade lírica da criação musical demandam movimentos que não cabem em formas fixas, os ritmos livres organizam melhor a criação, pois as palavras, livres de acentuações de compasso, podem seguir a normalidade da dicção e a plasticidade da linha melódica.

Aparentemente paradoxal, Mário de Andrade apresenta a música popular, com suas síncopas e acentos, como o equilíbrio perfeito entre o movimento da frase poética e o movimento da frase musical. As formas *imutáveis e fatais* da música nacional, que poderiam impor dificuldades ao compositor erudito, são as que o musicólogo propõe para a nacionalização da criação culta. O escritor acredita que dentro das fórmulas tradicionais populares a rítmica da canção erudita teria adquirido o equilíbrio capaz de preservar o movimento fonético da linguagem.⁹⁸

Este equilíbrio deve-se a um dos aspectos que mais chama a atenção de Mário de Andrade na *invenção* da música popular: o *ad libitum* rítmico devido às condições da dicção.⁹⁹ O autor explica que o ritmo livre deriva de configurações da síncopa brasileira, cujos movimentos, de modo geral, resultam do conflito entre a rítmica oratória nacional e o mensuralismo tradicional europeu. Dessa disparidade, entre o ritmo prosódico e o ritmo musical, teria nascido um dos principais elementos expressivos da música brasileira: o recitativo. Portanto, muitos movimentos rítmicos do nosso populário não são propriamente síncopas, em seu conceito tradicional, mas ritmos livres, que seguem as determinações fisiológicas de *arsis* e *tesis*, mas ignoram a dinâmica do compasso¹⁰⁰:

O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de Tempo mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamado compasso. E pela adição de tempos, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem

⁹⁸ Ibidem, p. 90.

⁹⁹ Idem. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 23.

¹⁰⁰ Idem. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 30-33.

*nenhum dos elementos dinamogênicos da sincopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que pra ele não provêm duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada têm com o conceito tradicional da sincopa e com o efeito de contratempo dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional.*¹⁰¹

Para o musicólogo, o recitativo brasileiro, com seus movimentos rítmicos e melódicos livres, é o recurso que possibilitaria, à canção erudita nacional, os desdobramentos da matéria popular. A observação da execução popular da sincopa, com seu enorme arsenal expressivo, serviria de modelo para o artista culto, que poderia então desenvolver ritmos livres através da própria invenção.¹⁰² Quando elogia a maneira de Elsie Houston (1902-1943) cantar *Chants du Brésil* (1930), fazendo a transposição erudita dos cantadores nordestinos, Mário de Andrade deixa claro que a execução estrita da grafia musical, presa aos limites do compasso, não pode servir de modelo para os movimentos que a criação artística exigem.¹⁰³

Ainda que a expressão psicológica da canção derive da dicção, Mário de Andrade acredita que o fato de a língua brasileira ter alcançado um ponto de equilíbrio dentro da rítmica popular permitiu que a nacionalização do Lied, vinculada a adoção de elementos folclóricos, não entorpecesse a expressão dos textos que comentam. Para explicar sua teoria, mais uma vez, toma a origem biológica comum do canto e da palavra. Segundo o musicólogo, a linguagem deriva das exigências psicológicas e fisiológicas de cada raça e, como a música popular nasce com a palavra, os princípios psicológicos e fisiológicos desta permanecem na base originária da música. Desse modo, essa *linguagem racial* condicionaria a música aos mesmos princípios que determinam a dicção e a pronúncia do homem nacional:

¹⁰¹ Ibidem, p. 36. Grifos do autor.

¹⁰² Ibidem, p. 37-39.

¹⁰³ Idem. Elsie Houston. 10 de junho de 1943. In: *Música, doce música*, p. 42-45.

Há uma fatalidade profunda que os compositores se esquecem de matutar bem. Por que será que as músicas populares se diferenciam tanto duma raça pra outra, dum pra outro país?... É fácil e sem valor crítico nem técnico nenhum, secundar que isso deriva das diferenças de psicologia racial. Mas esta psicologia se exprime... Esta psicologia é que faz também as diferenciações de linguagem... Mas a psicologia também deriva dos corpos, e uma e outra derivam, meu Deus!, das paisagens, dos climas, das condições geográficas, da alimentação, do diabo. E se o latim se transformou em tantas línguas; e se o português já se transfigura no caboverdeano ou na língua nacional, força é reconhecer que esses ávatares derivam também, e porventura predominantemente, das exigências fisiológicas de cada raça. É a boca. É a boca também a exigir que o bânjo portuga se transfigurasse num bânjo porventura de lábios mais grossos. As linguagens crescem e se transformam, não por “vícios de linguagem”, mas pelas exigências psicofísicas das gentes. São estas exigências que fazem as variações dos fonemas, as variantes de timbre e movimento, as diferenças sintáticas de ritmo.¹⁰⁴

O nacionalismo estético de Mário de Andrade prevê no processo do recitativo um modo organizar a manifestação popular dentro da criação culta, que conservaria a tradição da raça através da dicção estabelecida na língua nacional. Por isso, a voz musical da canção erudita é a mesma voz do homem brasileiro, apenas *quintessenciada* pela técnica da arte musical.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ibidem, p. 92-93.

¹⁰⁵ Idem. Raquel Bastos. “Diário de S. Paulo.” 10 de maio de 1933; coluna “Música”. FA: 1825/160. In: *Música e jornalismo*, p. 93-94.

2. A palavra cantada

Ainda que a linguagem seja um instrumento que expressa mal a vida sensível, Mário de Andrade acredita que a palavra tenha uma ação real sobre a sensibilidade humana. Esta ação ocorre através da memória, que nos remete a sensações vividas. Embora a memória da vida experimentada enfraqueça com o tempo, para revivê-la, o ser humano a recria através de palavras.¹⁰⁶ De modo mais amplo, a língua nacional seria portadora da memória individual e coletiva de uma expressão firmada de maneira gradual e inconsciente no homem brasileiro desde o início da nossa formação.¹⁰⁷

No segundo ensaio escrito por ocasião do Congresso Nacional da Língua Cantada - *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos*¹⁰⁸ -, Mário de Andrade apresenta a fala como a característica que melhor reflete a expressão verbal de um povo, sobretudo, porque aparece condicionada a outras formas expressivas, como o gesto e a entonação, carregados, em si mesmos, de sentidos próprios. Esta língua viva da fala, com raízes fincadas em estádios psíquicos e culturais imemoriais, vincularia a expressividade brasileira à identidade evolutiva da nacionalidade e à entidade racial.¹⁰⁹

A *música racial* da linguagem, presente na entonação e no timbre, representa elementos específicos da língua de cada povo e corresponde aos outros caracteres da raça.¹¹⁰ Essas características da pronúncia oral, quando condicionadas às características da voz musical, ganham um corpo novo na canção. Mário de Andrade captura o sentido amplo desta condição através da audição e por isso os discos tornam-se fontes de estudos da pronúncia cantada.

¹⁰⁶ Idem. Memória e assombração. “Diário Nacional”. Sexta-feira, 10 de maio de 1929. In: *Táxi e crônicas*, p. 102.

¹⁰⁷ Idem. Fala brasileira. “Diário Nacional”, 25 de maio de 1929. In: *Táxi e crônicas*, p. 111e 113.

¹⁰⁸ Idem. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos In: *Aspectos da música brasileira*, p. 95-111.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 96.

¹¹⁰ DUPRÉ, E.; NATHAN, M. Le langage musical, n. 607, 1911, p. 27 apud ANDRADE A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. In: *Aspectos da música brasileira*, p. 96-97.

O musicólogo, que adota o fonógrafo como instrumento de trabalho auxiliar da pesquisa desde 1927, utiliza esse recurso, sobretudo, pela valorização das características do timbre e da dicção musical.¹¹¹

Por ser uma característica racial determinada por funções fisiológicas, o escritor toma a dicção como prova das relações e diferenciações antropológicas, lembrando que um povo não se distingue do outro tanto pelo que canta, mas pela maneira por que canta. Daí a necessidade de fundamentar o estudo do canto erudito nacional na pronúncia da língua brasileira.¹¹² Ainda que aceite o *belcanto* europeu como base técnica para o desenvolvimento vocal, Mário de Andrade afirma que a base estética da arte da canção deriva do timbre, da dicção e da entonação estabelecidos na tradição do canto popular.¹¹³ As canções escritas em língua nacional exigiriam, portanto, uma emissão e uma impositação que valorizassem a fonética, seguindo as regras da pronúncia cantada propostas durante o Congresso Nacional da Língua Cantada.¹¹⁴

Mário de Andrade estabelece suas concepções sobre o recitativo a partir da audição de discos e da análise de partituras de dois compositores principais: Claude Debussy (1862-1918) e Modest Mussorgsky (1839-1881). Embora desde 1921, com o artigo *Debussy e o impressionismo*, o musicólogo manifeste interesse pelo compositor francês e sua escola, a análise e o cotejo de canções concentram-se no período compreendido entre 1939 e 1943. Em todos os artigos examinados existe um aspecto constante, que retoma o pensamento de *Os compositores e a língua nacional*: a análise dos destinos opostos de música e palavra.

Na série de cantos infantis *Quarto das crianças* (1868-1872), Mário de Andrade percebe a influência decisiva que os processos de compor e o realismo da melodia cantada de Mussorgsky teriam na criação e na estética de Debussy. A solução dada à transposição musical das manifestações psicológicas infantis é apontada como o principal avanço trazido por essas canções que, eminentemente líricas, afastam-se do descritivo e alcançam resoluções interpretativas. Na análise do musicólogo, o eixo utilizado para esta

¹¹¹ ANDRADE. Cinema sincronizado. "Diário Nacional". 20 de janeiro de 1930. Serie *Matéria extraída de periódicos*, Álbum 35, Arquivo IEB/USP. In: TONI. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, p. 33-34.

¹¹² HORNBOSTEL, E. M. African negro music, s.d., p. 5 apud ANDRADE, op. cit., p. 96-97.

¹¹³ ANDRADE. *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos*, p. 97.

¹¹⁴ Idem. *O banquete*, p. 51-52.

transposição prende-se ao elemento da expressão verbal da melodia, desenvolvido pelo compositor através do conteúdo do texto e das inflexões sonoras das frases.¹¹⁵

Debussy conhece o recitativo de Mussorgsky através da partitura da ópera *Boris Godunov* (1874), em 1889.¹¹⁶ Na ótica de Mário de Andrade, o compositor francês *imita* a dicção de Mussorgsky, mas re-elabora seu processo de compor. O que os aproxima é o realismo das inflexões fraseológicas, único aspecto, aliás, que garantiria a qualificação impressionista às canções de Debussy. Afastando-se do caráter descritivo do impressionismo pictórico, o compositor traduz as próprias comoções e sugestiona o ouvinte, ambientando-o à psicologia do texto por meio de fórmulas sonoras. Influenciado pelas teorias de Herbert Spencer, o *simbolismo natural* da obra do compositor tende a manifestar-se através de uma *estesia*, desencadeada por sensações sonoras, sugestões e instintos musicais.¹¹⁷ Os artigos que trazem as análises das canções de Mussorgsky e Debussy apontam a *estesia* como um aspecto primordial para o processo de criação da canção através do recitativo, seja em seu princípio expressivo, seja em seu princípio ordenador.

Quando analisa de que modo o desenvolvimento do canto e da orquestra organizam a expressão da ópera *Pelléas et Mélisande* (1902)¹¹⁸, Mário de Andrade ressalta que a música foge a qualquer intenção psicológica e tende a sugerir o ambiente do texto de Maurice Maeterlinck (1862-1949), que, em si mesmo, contém as intenções psicológicas, simbólicas e expressivas. No processo construtivo de Debussy, os elementos de introdução das cenas se repetem nos finais, puramente sinfônicos, das mesmas, enquanto a realidade psicológica dos personagens muda em função do diálogo. Segundo o musicólogo, se o compositor tivesse intenção de analisar os elementos psicológicos através da música, essa repetição temática, que visa apenas à construção formal da peça toda, não seria possível.

Debussy não se preocupa em exprimir a interioridade dos personagens e cenas, mas em proporcionar ao ouvinte o que ele deve ver e perceber. Enquanto a palavra fala por si mesma e nos dá a psicologia do personagem, a música simplesmente intensifica a sua tragédia. Este parece ser o viés pelo qual Mário de Andrade, aproximando o recitativo da

¹¹⁵ Idem. Sonoras crianças. “Estado”, 08 de outubro de 1939. In: *Música, doce música*, p. 303-306.

¹¹⁶ LOCKSPEISER. Mussorgsky and Debussy. *The Musical Quarterly*, p. 425. (MA)

¹¹⁷ ANDRADE. *Debussy e o impressionismo*, p. 198-207.

¹¹⁸ Idem. Pelléas. “Folha da Manhã”. São Paulo, junho de 1943. Série Manuscritos. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

voz afetada pela emoção do texto, evoca Herbert Spencer no processo de criação de Debussy:

*Ora pois, deixando que a palavra falasse, tornando imprescindível a audição e o entendimento dos seus textos, Debussy não cuidou no seu recitativo de nos expressar a ressonância psicológica desses textos na “alma” dos personagens, como ainda faziam Wagner e Mussorgsky. O grande passo adiante que levava o recitativo ao seu limite extremo e lógico é que Debussy, deixando a alma falar pelas palavras, se preocupou de exprimir a fala como ressonância da alma. E este é o segredo melhor a meu ver da sublime expressividade vocal de “Pelléas”. Mesclareço melhor: o que lhe interessa e ele exprime em sua dicção cantada, é exatamente a dicção, é exatamente o falar humano em seu milionário nuançado expressivo. Ele exprime, não o “sentimento” do texto pois que este já está expresso nas palavras, mas a voz que está afetada por esse sentimento. Ele desequilibrava muito o conceito de canção. Mas reachava aquele equilíbrio de dicção cantada que, a bem dizer, só o gregoriano conseguira na civilização européia. E dentro desse equilíbrio, mais ainda que na lírica, ele atingia talvez a expressão maior da sua genialidade com “Pelléas et Mélisande”.*¹¹⁹

Muitas vezes, Mário de Andrade recorre ao canto gregoriano como bom exemplo de união entre música e palavra. Sua expressão deve-se à solução do problema da frase cantada, que se utiliza de um ritmo declamatório, fundado em acentos de intenção intelectual ou expressiva, como acontece no movimento natural da palavra falada. É a desarticulação métrica que lhe dá a possibilidade de realizar a rítmica da fala, que mantém, por si mesma, a expressão psicológica e fraseológica. O seu realismo não constitui em sublinhar a expressão sentimental da frase através da música, mas em objetivar a realidade psicológica da fraseologia. O recitativo é tomado pelo musicólogo como um sistema de expressividade que se afasta da sentimentalidade imposta pela música, sobretudo a Romântica, que deforma o sentido da palavra. A expressão dos sentimentos deve manifestar-se exclusivamente pelo sentido das palavras, porque a realidade rítmica da fraseologia prevalece sobre a dinâmica dos sentimentos.¹²⁰

¹¹⁹ Grifos em vermelho de Mário de Andrade.

¹²⁰ ANDRADE. Caráter artístico do gregoriano. Crítica do gregoriano. In: *Música, doce música*, p. 37-38.

Debussy, pessoalmente, sugere a dicção cantada como a melhor solução para a canção. Em 1911, ao responder questões de Fernand Divoire sobre as relações entre o verso e a música, afirma que a prosa ritmada permitiria, durante a criação, movimentos mais livres do que os versos, que, por terem um ritmo próprio, levariam o compositor a um trabalho de mera justaposição, *encaixando* o ritmo poético e o musical.¹²¹ Quando analisa obras de Debussy, Mário de Andrade deixa claro que sua concepção de canção pontua a prosa sonorizada como a melhor solução para o gênero, ou seja, enquanto a música se desenvolve com intenção formal, o canto segue livremente, modulando a expressão:

*Me utilizando dessa divisão pulha e confusionista de canto e música, que tantos usam, o que há de sistemático na criação debussiana é que a música usa normalmente os seus processos naturais de arquitetura formalista, repetições de motivos, voltas integrais de ambientes sonoros abrindo e fechando cenas, modulações reconduzindo à tonalidade inicial e mil outros processos formalísticos, ao passo que o canto jamais repete um só elemento com intenção construtiva. Nem mesmo quando o texto se repete. É uma prosa sonorizada absolutamente livre de qualquer elemento rítmico-construtivo. É um recitativo, uma melopéia, aliás de um poder [...] extraordinário, que nem o canto gregoriano, nem as melopéias primitivas possuem, embora se aproxime particularmente destas duas manifestações da prosa sonorizada. Com efeito o canto sistematicamente silábico, a movimentação sonora por graus e terças, a repetição numerosa de um som de sustentação, são elementos comuns ao recitativo debussiano, ao cantochão e às melopéias dos primitivos em geral. O que Debussy acrescenta de particular ao seu canto é o som cromático, não raro de função modulatória. Mas não se poderá atribuir exclusivamente a isto o caráter excepcionalmente expressivo do seu recitativo. Mas essa libertação da música que Debussy consegue imprimir ao seu canto, mesmo nas suas líricas já da fase da maturidade, é por certo um dos segredos da sua criação. Ele alcançou como ninguém a prosa sonorizada, o conceito mais direto e mais íntimo de recitativo.*¹²²

Claude Debussy evoca o ideal artístico de Mário de Andrade, na medida em que, mantendo um elo de evolução com seus precursores, desenvolve uma técnica pessoal para satisfazer sua própria estética.¹²³ O compositor introduz uma nova concepção de canção,

¹²¹ DEBUSSY. Sob a música, o que se deve pôr? Belos versos, maus versos, versos brancos, prosa? In: *Monieur Croche: e outros ensaios sobre música*, p. 178-179.

¹²² ANDRADE. Debussy, 1943. Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹²³ Idem. *Debussy e o impressionismo*, p. 204.

no entanto, os determinantes de sua força expressiva surgem da solução original que dá aos elementos e processos da música erudita tradicional.

A antiga concepção de canção, caracterizada pela *linearidade itinerante* (melodismo) e pela *síntese linear do descritivo* (motivos, temas e a melodia propriamente dita) é substituída por procedimentos tipicamente debussistas¹²⁴, como *amontoar dados* (harmonismo, polifonismo) e *elementos analíticos soltos* (imagens sonoras libertas do tratamento de escola). Todos os elementos que contêm um sentido de melodia não se submetem mais à *arquitetura itinerante*.¹²⁵

A concepção harmônica de Debussy desvirtua dois conceitos de Mário de Andrade: o de canção - *melodia vocal sustentada por instrumento acompanhante* - e o de melodia acompanhada - *canto descritivo linear sintético que as harmonias acompanham*. No entanto, se o piano se torna tão virtuose como o cantor, os procedimentos debussistas permitem que o canto seja um movimento sonoro sem trajetória definida, afastando-se da melodia propriamente dita, incapaz de sintetizar o sentido genérico ou parcial de um poema e intensificá-lo numa melodia de sentido completo. O musicólogo percebe que:

*o compositor vai se agarrando a cada estrofe, a cada verso, buscando dar quase palavra por palavra o significado de cada estrofe. Ele mesmo disse, talvez em defesa própria, que “a melodia é por assim dizer anti-lírica, incapaz de traduzir a mudança perpétua da comoção e da vida”. Idéia menos verdadeira por si mesma, que necessária à sua personalidade eminentemente analítica e amontoadora de dados expressivos.*¹²⁶

Mário de Andrade atribui ao acréscimo de meios expressivos as condições para a evolução estética da música de Debussy. Ao estabelecer aproximações entre o compositor francês, Frédéric Chopin e Marcel Proust através do princípio de análise que, entre outros aspectos, diz respeito aos elementos melódicos da música e da literatura, afirma que não era a precariedade de imagens conscientes, própria da música, que impedia Chopin de se igualar a Proust, mas a condição da expressividade musical do tempo do compositor, caracterizada pela melodia quadrada, pelo vocalismo da música instrumental solista e pelo

¹²⁴ Segundo Mário de Andrade, são atualizações da estética descritiva dos cravistas franceses dos séculos XVII e XVIII. ANDRADE. Peça característica. In: *Pequena história da música*, p. 105-106.

¹²⁵ Idem. Claude Debussy (I). 27 de maio de 1943. In: *Música final*, p. 36.

¹²⁶ Ibidem, p. 36.

emprego da harmonia tradicional.¹²⁷ Ao contrário de Chopin, o novo tratamento dado aos elementos tradicionais da música liberta as canções de Debussy da melodia fechada, dando-lhe as condições expressivas da estética impressionista. A construção de sua obra, no entanto, não desdenha as formas musicais tradicionais, mas o antigo princípio ordenador. Mesmo dentro de arquiteturas conhecidas, o compositor cria movimentos livres a partir da própria invenção.¹²⁸

A solução que Debussy alcança para permanecer fiel à sua estética de expressar a variação contínua das comoções da vida é o recitativo, processo cujo germe se manifesta em *Les chansons de Bilitis* (1894).¹²⁹ Caracterizado pela transposição erudita das manifestações que se utilizam da dicção sonorizada, como as melopéias primitivas, Mário de Andrade vê na *fala sonorizada* criada por Debussy o exemplo da adequação perfeita da palavra ao canto.¹³⁰

¹²⁷ Idem. Claude Debussy (II), 03 de junho de 1943. In: *Música final*, p. 38-39.

¹²⁸ Ibidem, p. 4.

¹²⁹ ANDRADE. Pelléas et Mélisande, 26 de junho de 1943. In: *Música final*, p. 50 e 53.

¹³⁰ Ibidem, p. 53-54.

Capítulo III - O espírito da canção

1. Princípios expressivos da música

Formas são configurações da matéria. Entre uma e outra existe tal condicionamento que os desdobramentos e movimentos desta estabelecem um ciclo no qual a organização da forma sempre remete à matéria de origem. Nesse sentido, podemos dizer que a linguagem artística constitui-se da trajetória percorrida entre o nível elementar da matéria (os seus princípios estruturais) e o nível de seu conteúdo expressivo (a sua forma, impregnada de contextos intelectuais e vivenciais).¹³¹

A pesquisa de Mário de Andrade sobre os aspectos formais da música é profunda e sofisticada e apresenta uma abordagem múltipla que agrega manifestações de várias ordens. Mais do que a identificação dos fatores diretos e formais do Belo, interessa-lhe o processo de criação, o fenômeno da relação entre o artista e a matéria. Homem de seu tempo, o musicólogo atualiza a expressão da canção, sugerindo uma trajetória na qual o movimento sonoro, organizado pelo recitativo, esboça a forma livre da melodia infinita.

Em 1928, no *Ensaio sobre a música brasileira*, ainda que a discussão sobre a forma envolva as bases de inspiração popular para a criação erudita, o aspecto central das postulações de Mário de Andrade é a liberdade da construção musical. O escritor prevê ordenações que desenvolvam e atualizem a expressão tanto de formas clássicas quanto de populares. O *Trio brasileiro*, op. 32 (1924), de Lorenzo Fernandez, por exemplo, ilustra o processo ao criar um movimento novo dentro da arquitetura da sonata:

Tratando a forma cíclica pela exposição de quase todos os temas no primeiro tempo o artista fez deste uma verdadeira conclusão antecipada. A Coda do allegro-de-sonata sobre o tema do “Sapo Jururu” assume no Trio o valor de cabeça e não de coda: é o tema predominante. Com a constância dele e a circulação contínua dos outros temas sucedeu que o Trio apesar de formalisticamente tradicional adquiriu

¹³¹ OSTROWER. *A sensibilidade do intelecto*, p. 257-258.

*um caráter de parte única numa unidade insolúvel em que os andamentos diferentes são valores expressivos de estados-de-musicalidade do artista e não mais as partes dum esquema formal obrigatório. Tudo feito com uma lógica admirável.*¹³²

De modo semelhante, a melodia infinita poderia nascer como resultado das soluções formais do canto popular, mesmo dentro de formas estróficas, nas quais o recitativo permitiria a liberdade formal:

*Todas essas formas [populares] se utilizando de motivos rítmico-melódicos estratificados e circulatorios, nos levando pro rapsodismo da Antiguidade (Egito, Grécia) e nos aproximando dos processos lírico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos pra criação da melodia infinita caracteristicamente nacional.*¹³³

Recuando um pouco no tempo, observamos que as pesquisas de Mário de Andrade sobre os princípios ordenadores da música seguem em paralelo com as pesquisas sobre a dinâmica da manifestação popular. Em 1926, quando faz observações sobre a essência anônima da criação folclórica, identifica um eixo, entre o homem e o coletivo, sobre o qual construirá bases de articulação entre a arte culta e a popular. Segundo o musicólogo, as fórmulas melódicas da canção popular, criadas inicialmente por um indivíduo, são absorvidas e transformadas na coletividade. Essa *mobilidade exterior*, no entanto, conservaria uma *estabilidade essencial*, responsável por guardar as características legítimas e perenes de uma raça e de um povo. Desse modo, a criação individual, ainda que transformada na coletividade, preservaria a memória do elemento humano e refletiria as características nacionais, presentes no canto popular.^{134,135}

Em 1941, o musicólogo retoma o pensamento esboçado em 1926 e, nos artigos complementares *A modinha e Lalo*¹³⁶ e *O desnivelamento da modinha*¹³⁷, afirma que todo

¹³² ANDRADE. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 62.

¹³³ *Ibidem*, p. 63-64.

¹³⁴ *Idem*. Crítica do gregoriano. Essência anônima do gregoriano. In: *Música, doce música*, p. 32-33.

¹³⁵ Mário de Andrade acredita que o valor artístico de obras inspiradas em fontes populares deve-se ao fato de o canto popular - quando mantido integralmente e elevado à esfera culta - ser capaz de preservar a originalidade artística do compositor. Isso se deve a preservação da essência melódica das canções. A transposição artística da música folclórica preserva sua essência popular, porque suas bases melódicas são universais. ¹³⁵ ANDRADE. Luciano Gallet: canções brasileiras. In: *Música, doce música*, p. 171 e 174.

¹³⁶ *Idem*. A modinha e Lalo. "Diários Associados". 28 de janeiro de 1941. In: *Música, doce música*, p. 339-343.

fato popular obedece a uma espécie de desnivelamento e que o fenômeno folclórico é um produto erudito que se desnivela e vai permanecer preguiçosamente no inculto¹³⁸:

*Da mesma forma, em folclore, uma melodia, uma poesia, um passo de dança nunca são inventados pelo povo, pela coletividade. Há sempre um indivíduo que por mais técnico, mais inventivo e mais audaz (o mais forte) cria uma manifestação que, em seguida, o povo adota (ou deixa de adotar) e tradicionaliza, esquecido às mais das vezes o nome do mais forte que inventou o fato já agora folclórico.*¹³⁹

Aparentemente contraditório quanto ao fenômeno folclórico, Mário de Andrade não acredita na criação anônima e coletiva do povo.¹⁴⁰ Antes, vincula a arte à técnica, cuja manifestação artesanal condiciona o homem à matéria. Este primeiro estágio da técnica é o que justifica o conceito humano e coletivo da criação artística.¹⁴¹ Existe, de fato, uma técnica popular, de espírito folclórico e tradicional, mas esta técnica nasce do material e da obra-de-arte e, portanto, não é exclusivamente popular, pois deriva do objeto e não do homem.¹⁴² Desse modo, segundo as concepções do musicólogo, o que diferenciaria um cantor de um compositor erudito, em última análise, é a consciência com que este agencia as *constâncias* da música brasileira, que são de todos.¹⁴³

Mário de Andrade desvela a forma musical como fato da evolução estética e cuja elaboração segue uma espécie de decantação de constâncias, processos e princípios expressivos - coletivos e humanos - comuns à música erudita e popular. Dois argumentos garantiam à técnica pessoal da criação erudita e, portanto, à construção formal, os mesmos princípios primordiais dos quais nasceram a arte funcional: o primeiro, de ordem psicológica, afirma que o indivíduo sempre se revela durante o *artefazer*. O segundo, de ordem histórica, afirma que os elementos constitutivos e os princípios funcionais que

¹³⁷ Idem. O desnivelamento da modinha. "Diários Associados". 06 de fevereiro de 1941. In: *Música, doce música*, p. 344-348.

¹³⁸ Idem. A modinha e Lalo. In: op. cit., p. 340. Sobre o assunto, ver: LOPEZ. *Mário de Andrade: ramais e caminho*, p. 168-169.

¹³⁹ Ibidem, p. 340.

¹⁴⁰ Idem. Música brasileira. "Diário de Notícias", 22 de março de 1942. In: *Música, doce música*, p. 356.

¹⁴¹ Idem. Romantismo musical. In: *O baile das quatro artes*, p. 45-46.

¹⁴² Idem. *O banquete*, p. 66.

¹⁴³ Idem. A modinha e Lalo. In: op. cit., p. 341.

regem a criação artística foram os mesmos que se desenvolveram e tornaram-se conscientes ao artista erudito.¹⁴⁴

Ao percorrer a evolução da História da Música, Mário de Andrade lembra que a passagem de um gênero inferior para um nível superior de arte culta¹⁴⁵ tende a expressões cada vez mais livres. Com exemplos da evolução do Lied alemão e do nacionalismo na tradição Nepomuceno-Guarnieri, mostra que os elementos constitutivos da música, inicialmente utilizados na arte popular, tornam-se tradicionais na cultura musical como princípios construtivos sistemáticos, sofrendo, em seguida, transformações sucessivas na elaboração da forma, definida pelo escritor como um esquema sobre o qual se constroem as peças individualizadas.¹⁴⁶ Na Alemanha, Mário de Andrade apresenta a evolução estética do Lied:

Schubert não se aproveita de melodias populares, mas apenas baseado nas formas e pequenas fórmulas rítmico-melódicas alemãs, inventa livremente. Mas ainda está muito próximo do povo e a sua “fôrma” não raro é simplória como a do povo. É só em seguida que Schumann e Brahms podem continuar esse elevamento de nível, dando um passo a mais no sentido da erudição, tornando a frase individualisticamente mais elástica, sistematizando o acompanhamento de expressão livremente artística, variando muito mais ricamente a forma, onde já muitas vezes é invisível a fonte primeira popular.¹⁴⁷

O caso da evolução estética dentro do nacionalismo brasileiro também apresenta transfigurações eruditas da matéria popular:

O primeiro passo foi sempre os compositores se servirem tanto de “melodias” como de “fôrmas”, melodias como o “Vem cá Vitú”, e “Tatu Marambá”, formas como samba e cateretê. Só depois, as gerações seguintes continuando o cultivo, criaram mais livremente, se servindo em principal de fórmulas, de pequenos elementos rítmicos, melódicos, harmônicos, polifônicos, de timbre, que nacionalizavam sem excesso de popularismo. A evolução que vai de um Glinka, passando por um Mussorgsky para chegar a um Prokofieff, a que vai de um Albeniz, por Manuel de

¹⁴⁴ Idem. O artista e o artesão. In: *O baile das quatro artes*, p. 18-24.

¹⁴⁵ LALO, Charles. *L'art e la vie sociale*, 1921, parágrafo 43 apud ANDRADE, A modinha e Lalo, In: op. cit., p. 341.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 342.

¹⁴⁷ Idem. O desnivelamento da modinha. “Diários Associados”. 06 de fevereiro de 1941. In: *Música, doce música*, p. 345.

*Falla, até Hallfiter, é a mesma que se observa de um Nepomuceno, passando por um Gallet e um Villa Lobos para atingir um Camargo Guarnieri.*¹⁴⁸

Mário de Andrade vincula a evolução estética da música à sua evolução formal. Na canção erudita este processo se manifesta através do movimento livre da frase melódica e, ainda que a forma esteja condicionada à matéria, quanto maiores os desdobramentos dos elementos populares, maior o refinamento erudito da criação.

Além do elemento material, o musicólogo identifica princípios expressivos humanos que fundamentam a evolução estética da música. Em oposição às teorias de Charles Lalo, ele explica por que via uma manifestação, inicialmente individual, torna-se coletiva e permanece como norma da criação culta. Para revelar suas próprias concepções, toma as considerações do esteta francês:

*Não há dúvida que existem necessariamente formas espontâneas e diretas de expressão pelo canto, o desenho, o reconto, pois que há toda uma “linguagem natural” dos nossos estados afetivos. Mas estas fôrmas têm um caráter mais individual que coletivo. Elas não estão timbradas por essa estampilha social que as faz respeitar e consagrar como um ideal comum. Se elas não se entrosam na camada mais vivaz das tradições aceitas, essas manifestações simplórias estão condenadas a permanecerem individuais, isto é, não existir pra arte.*¹⁴⁹

Paradoxalmente, a argumentação que serve de base para Charles Lalo negar o caráter coletivo das *formas espontâneas e diretas de expressão*, é a mesma com a qual Mário de Andrade coletiviza todos os indivíduos. Para o poeta, toda manifestação inicial de um estado afetivo é individual, mas torna-se uma verdade coletiva, reconhecida por todos, por ser *instintiva*, ainda que não seja um fato social:

Existem com efeito “formas e processos espontâneos e diretos de expressão musical” correspondentes aos nossos estados e necessidades psicofísicas. Mas estas formas e processos se coletivizam necessariamente por serem da unanimidade dos indivíduos. Vejamos. O canto é o processo mais espontâneo de manifestação musical (...). Ora, na evolução erudita da musica do Cristianismo o fenômeno se reflete e vemos primeiramente o canto surgir sozinho, só mais tarde se

¹⁴⁸ Ibidem, p. 345-346.

¹⁴⁹ LALO, Charles, op. cit., apud ANDRADE. O desnivelamento da modinha, In: op. cit., p. 346

*acrescentando de instrumentos acompanhantes, e só quatorze séculos passados se ensaiando a música exclusivamente instrumental. Mas quem soube nunca de um só exemplo folclórico de processos instrumentais puros passados da música erudita para o costume popular?*¹⁵⁰

Mário de Andrade parece tomar instintivo por manifestação original, pois identifica processos e princípios que correspondem a estados afetivos e a necessidades psicofísicas universais como princípios da criação artística culta e popular. Interessa-lhe observar a evolução da expressão e, portanto, a evolução estética. Lembra, por exemplo, que os processos de cantar a duas ou três vozes paralelas, formando acordes de quarta e quinta (órgano), oitava (antifonia), terças e sextas (falsobordão), são os mesmos utilizados no início da polifonia e, posteriormente, desenvolvidos através da evolução técnica e estética da música erudita. Do mesmo modo, princípios formais, *espontâneos e instintivos*, como o rondó, a estrofe e refrão, a variação e a suite, são elaborados pela música culta em formas fixas de esquemas obrigatórios.¹⁵¹

O musicólogo, que nega o desnivelamento estético apenas na arte musical, levanta o seguinte questionamento: se o povo adota uma melodia erudita, por que não conseguiria alcançar-lhe a forma e empregá-la em sua criação? O contrário, afinal, ocorre com frequência, e os princípios de construção musical, coletivos e humanos, são os mesmos. A resposta de Mário de Andrade remete à peculiaridade de sua concepção formal, segundo a qual, a música erudita, por ser compreendida em nível subconsciente, exige uma organização que o povo não consegue imitar:

(...) nas artes da visão, a forma se confunde com a peça e o povo tanto copia (que é o mesmo que decorar a melodia erudita) como imita (que é surpreender, formar e formular), porque a visão controla inconscientemente a imitação. Aliás, o fenômeno freqüente é o povo permanecer na cópia (decorar) e não se arriscar à imitação (criar) do erudito: incapaz de se movimentar dentro de um estilo erudito, mas facilmente capaz de repetir as peças de um determinado estilo. O nosso santeiro folclórico embora só encontre e veja nos templos uma imaginária barroca, desde que imite sem copiar, cai fatalmente na rigidez das linhas, muito mais “gótico” que barroco. Ora, o som musical, as melodias não se reduzem a dados de inteligência

¹⁵⁰ ANDRADE. O desnivelamento da modinha. In: op. cit., p. 346-347.

¹⁵¹ *Ibidem*, p.347.

*consciente como os da visão, são incompreensíveis. Tanto assim que a música instrumental de melodia raro é usada por primitivos e o povo, que necessitam de conscientizar a melodia por meio do canto com palavras. Mas na verdade o que fica consciente é o texto e não a melodia. E como esta não está consciente, a sua forma não se torna consciente. O povo decora uma melodia erudita. Mas não a pode imitar. Nas artes musicais a forma não se confunde com a peça individualizada e há que retirar aquela desta por um processo de crítica e de síntese que não só exige muita consciência presente mas transporta por isso mesmo o indivíduo a um nível já muito elevado de erudição. E não á mais “povo”.*¹⁵²

Na música culta, os *esquemas* sobre os quais as melodias se movimentam seguem princípios ordenadores determinados pela consciência do criador, que organiza a forma, sobretudo intelectualmente, através do ritmo.¹⁵³ Mário de Andrade sugere que a *imitação*, ou *criação*, seja um fato da música culta, capaz de criar formas livres. Esta imitação, no entanto, deve atualizar a expressão à contemporaneidade do compositor, na medida em que as formas nascem da psicologia e das exigências sociais das fases históricas a que pertencem.¹⁵⁴

Os princípios teóricos da Arte são dinâmicos, porque têm a função de apontar normas de uma coletividade e representar a atualidade social da civilização a que pertencem. Esses princípios se organizam nos períodos de transição da História da Música e, ao mesmo tempo em que dão uma compreensão crítica do passado, atualizam essas criações com tendências e formas novas.¹⁵⁵ Embora seja natural que sociedades sedimentadas busquem expressões atuais, Mário de Andrade afirma que formas tradicionais preservam o seu *espírito*, porque os processos que fundamentam sua construção encontram base ou eco na música folclórica, *com estruturas rítmico-sonoras espontaneamente humanas e universais*.¹⁵⁶ A melodia infinita, portanto, não exclui a tradição, que além de re-criar *estados-de-sensibilidade* das formas pré-existentes em novos esquemas, guarda e revela a memória da evolução expressiva da música.

¹⁵² ANDRADE. O desnivelamento da modinha. In: *Música, doce música*, p. 348.

¹⁵³ Idem. *A questão do verso livre*. Série Manuscritos. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP, s.d.

¹⁵⁴ Idem. *Pequena história da música*, p. 197-198.

¹⁵⁵ Idem. Crítica do gregoriano. (Estudos para uma História da Música). In: *Música, doce música*, p. 30-31.

¹⁵⁶ Idem. *Introdução a Shostakovich*, p. 399.

Na obra de Chopin, por exemplo, Mário de Andrade identifica a atualização da expressão sobre formas pré-conhecidas. O equilíbrio entre a tradição e o espírito do tempo deve-se a recriação Romântica dos elementos musicais e dos processos utilizados pelos compositores que estruturam sua formação: Bach e Mozart. Desse dualismo aparente entre a tradição e sua contemporaneidade o compositor alcançaria soluções Românticas para formas tradicionais¹⁵⁷, agenciando *fragmentos da memória* em sua criação.

¹⁵⁷ Idem. Atualidades de Chopin. In: *O baile das quatro artes*, p. 135-165.

2. O movimento sonoro

Em 1942, dois textos principais abordam a questão da atualização expressiva: o capítulo “Atualidade”, escrito para *Pequena história da música*, e a correspondência com Francisco Mignone, escrita durante a elaboração do *libretto* da ópera *Café*. Na análise de Mário de Andrade, a melodia infinita é a forma que melhor acomoda a canção de seu tempo. A discussão, extremamente complexa, versa sobre as relações entre o movimento sonoro, a forma e o ritmo, tomando a música moderna para reafirmar que a compreensão musical está sempre associada a um princípio ordenador.

Com uma vasta leitura sobre o assunto e citações de críticos e compositores contemporâneos sobre a Segunda Escola de Viena, Mário de Andrade elabora o tema a partir dos conceitos do compositor austríaco Egon Wellesz (1885-1974) e do crítico alemão Paul Bekker (1882-1937). Para o compositor, *a criação duma forma nova não parece essencial ao espírito contemporâneo (...), [que] se empenha mais é em relacionar mais intimamente a forma e o seu conteúdo.*¹⁵⁸ Para o crítico alemão, a música moderna teria abandonado o princípio da expansividade, que concebe a forma apenas em seu conceito espacial. Com um olhar particular, o musicólogo brasileiro explica de que modo entende os princípios que organizam o movimento sonoro da música moderna para, em seguida, acomodar suas próprias concepções sobre a melodia infinita:

A música, desde o início da polifonia, vinha sendo concebida e criada por expansão dos elementos musicais. Era por isso espacial... Se orientou horizontalmente na polifonia e verticalmente na harmonia. A própria constituição da orquestra, organizada por naipes separados, era espacial. O conceito de Forma é necessariamente espacial. O conceito de melodia infinita, que ondula sobre a sinfonia, os processos de desenvolvimento dum tema, são espaciais também. Hoje a música vai gradativamente abandonando esse princípio de Expansividade dos elementos, e os amalgama todos pra se intensificar, pra ser mais totalizadamente Música. De espacial se tornou temporal. Música antiespacial, antiarquitetônica. A música polifônica era compreendida horizontalmente. A música harmônica era compreendida verticalmente. Metáforas abusivas a que a música moderna não se

¹⁵⁸ WALLESZ [s.n.t.] apud ANDRADE, *Pequena história da música*, p. 199

*sujeita mais. A música de hoje tem de ser compreendida temporalmente no tempo, momento por momento.*¹⁵⁹

Segundo Mário de Andrade, a música moderna não exclui o conceito espacial da forma. O que muda, na verdade, é o modo de compreensão musical. A liberdade formal da *música-tempo* da modernidade permite uma compreensão sem referência às partes. A forma pré-estabelecida da *música-espço*, ao contrário, exige uma compreensão referencial. No entanto, as formas tradicionais não implicam, necessariamente, na compreensão pela repetição e pelo reconhecimento de seus elementos. Retomando o *Trio Brasileiro*, analisado no *Ensaio sobre a música brasileira*, o musicólogo mostra de que modo obras contemporâneas poderiam acomodar formas tradicionais, ainda que esta estrutura fixa não seja mais responsável pela compreensão musical.¹⁶⁰ Por isso, a liberdade que Mário de Andrade prevê para a construção musical depende da concepção formal do compositor, com ou sem esquemas fixos. Domenico Scarlatti, cuja obra pertence a uma época em que a arquitetura da sonata já se delineava, cria, por exemplo, com independência, antecipando os modernos.¹⁶¹

Na contemporaneidade do poeta, as obras são definidas como jorros de música contínua que “principiam, acabam sem uma razão de ser formal, por pura movimentação e cessação do estado lírico no compositor.”¹⁶² No entanto, a diferença entre o movimento sonoro dentro de formas fixas ou dentro de formas livres é apenas conceitual. Se em obras do passado a forma determina a criação, agora ela é resultado direto da *invenção*¹⁶³,

¹⁵⁹ ANDRADE. Atualidade. In: *Pequena história da música*, p. 200. Grifos do autor.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 200-201.

¹⁶¹ Idem. Scarlatti. 29 de julho de 1943. In: *Música final*, p. 71-72.

¹⁶² Idem. Atualidade, op.cit., p. 200-201.

¹⁶³ Mário de Andrade atribui à *invenção* não apenas o livre movimento sonoro, mas o desenvolvimento de um determinado caráter musical, como descreve no processo de criação da pianista e compositora Clorinda Rosato: *O que me interessou principalmente no Ponteio foi a extrema felicidade de forma, que é uma invenção da artista e estou que ela deve estudar e desenvolver em todas as suas possibilidades. Levada pelo verdadeiro caráter dos ponteios de violão, a artista conseguiu dar um caráter perfeitamente preludante à sua obrinha. Primeiro é apenas um motivo rítmico que se esboça no grave, ao que se junta logo uma célula rítmico-melódica, que brinca por diversas modalidades tonais, até que a interrompe, uma apresentação variada, inteiramente nova, que aos poucos vai cair de novo no arabesco primitivo. E então surge dessas formas vagas um canto perfeitamente nítido, e estrófico, tonal e quadrado, que neste Ponteio é uma melodia tradicional. E a peça se acaba. Esta definição gradativa da melodia, de que se poderá talvez encontrar alguns exemplos não bem caracterizados na obra de Villa-Lobos, me parece rica de possibilidades musicais de primeira ordem. A compositora, a meu ver, deve se apropriar dessa forma que ela foi a primeira a especificar neste Ponteio, estudá-la, desenvolvê-la e porventura fazer dela um processo específico de sua imaginação criadora. Ele quadra bem com o seu temperamento que se caracteriza pelo prazer da análise e força de reflexão.* ANDRADE. Clorinda Rosato. “Diário de S. Paulo”. 22 de maio de 1935; coluna “Música”. RMA III: p. 44. In: *Música e jornalismo*, p. 310.

palavra que, para o poeta, significa *compor com elementos conhecidos*.¹⁶⁴ O que Mário de Andrade tenta destacar é que a compreensão de qualquer manifestação musical depende de um princípio ordenador:

*Na verdade as formas preestabelecidas do passado (...) não impedem que as obras antigas sejam também puro jorro sonoro no tempo. Mas poder-se-á supor que o ouvinte musicalmente inculto, que escuta e ama a “Heróica”, o “Escravo”, a “Ciranda, Cirandinha”, só as compreende pelo “jorro sonoro no tempo” que essas músicas também são? Será que as não compreende especialmente por causa dos elementos espaciais que estão nelas; por causa da Forma, do tonalismo harmônico, das repetições e transformações temáticas, do lado rítmico?... O certo é que nas obras populares a memoriação, e portanto a compreensibilidade, obrigam o povo a construir por meio da repetição dos elementos, isto é, por uma concepção musical, eminentemente formalística e espacial. O Rondó, a Estrofe e Refrão, são as formas mais específicas e genéricas da criação inculta, e nesta a gente pode encontrar a base de todas as formas eruditas. É pois natural que a forma das obras eruditas exerça uma influência decisiva apesar de inconsciente na compreensão que o ouvinte inculto possa ter delas. Porém, demos de barato que o ouvinte inculto compreenda as obras musicais, mesmo formalísticas, como puro jorro sonoro no tempo. Também, por outro lado, as músicas modernas que escapam das formas tradicionais populares e de arte erudita, sempre, pois que são obras, hão de possuir uma Forma. E esta forma, depois de assimilada pela gente, há de sempre influir nas futuras re-audições da mesma obra, como elementos de que a gente se utiliza para a compreensão dela. Portanto, à peça sem forma preestabelecida, eis de novo ajuntada uma compreensibilidade formal, isto é, metafórica e intelectualmente espacial.*¹⁶⁵

De modo geral, a repetição de elementos e princípios formais *espontâneos e instintivos* fundamenta a compreensão musical, sobretudo a popular. No entanto, o que de fato importa para que haja compreensão é a organização do movimento sonoro. Na verdade, esta discussão retoma aspectos esboçados em *A escrava que não é Isaura* (1924), quando, ao tomar verso-livre por melodia infinita, Mário de Andrade propõe uma técnica que acomodasse a estética do *moto lírico*:

¹⁶⁴ Ibidem, p. 204.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 202, 204.

Continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais.¹⁶⁶ A música, desde temos conhecimento dela, começou com a melodia infinita. Assim os fragmentos gregos que possuímos, assim as melodias dos selvagens, assim o canto gregoriano. Depois, influenciada pela poesia provençal, pelas danças e principalmente com a inovação do compasso (da “barra de divisão” como irritadamente diz o belga Closson) a melodia tornou-se quadrada. Muito depois nas lutas românticas do século passado reconheceu que estava em caminho errado e voltou resolutamente¹⁶⁷ à melodia infinita que ninguém discute mais.¹⁶⁸

Do ponto de vista formal, o que interessa à construção das artes do tempo é o ritmo¹⁶⁹. Este, no entanto, sendo toda combinação de valores de tempos e acentos, não implica, necessariamente, no retorno periódico de elementos musicais. A compreensão de um movimento depende de sua organização rítmica, porque *todo ritmo é movimento organizado e todo movimento organizado, dá ritmo.*¹⁷⁰ É por isso que todo gesto, inclusive o grito, é uma manifestação rítmica, um fator direto do ritmo, que estetiza aquele.¹⁷¹

A totalidade da compreensão dos seres humanos ocorre em dois níveis: fisiológico e intelectual. Quando a organização do movimento é determinada pela repetição de um motivo rítmico, a compreensão que predomina é a fisiológica, facilitada pela memória do gesto. Quando não há repetição do ritmo, predomina a compreensão intelectual. A melodia infinita, criação que nasce da *invenção*, com movimentos organizados pelo ritmo livre, obrigaria uma compreensão capaz de equilibrar lirismo e erudição. O tipo de organização da obra, no entanto, depende do que o artista tem para contar:

Entre métrica e verso-livre a escolha desde vem do desgosto da deformação constante que aquele dá pro que vai nascendo espontaneamente. Agora se não vai nascendo espontaneamente, porém é toda uma organização com princípio, meio e fim, canções,

¹⁶⁶ Sobre a melodia infinita inserido no Drama Lírico de Richard Wagner, Mário de Andrade afirma que “o estilo recitativo é o mais lógico para a palavra cantada, em que o canto deve se desenvolver numa linha livre, sem frases medidas, em que a melodia seguirá modulatoriamente, sem quadratura, sem conclusões, sem cadências completas: a Melodia Infinita enfim.” ANDRADE. *Pequena história da música*, p. 144.

¹⁶⁷ Nota de Mário de Andrade à p. 226: “A razão deste “resolutamente” é que se podem citar exemplos de melodia infinita mesmo durante o império da melodia quadrada.” In: *A escrava que não é Isaura*, p. 226.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 226.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 227.

¹⁷⁰ *Idem*. *A questão do verso livre*. Série Manuscritos. Arquivo Mário de Andrade. IEB/USP, s.d.

¹⁷¹ *Idem*. Conferência literária, 1924. In: MORAES, op. cit., p. 697.

*lendas, baladas historiadas, idéias filosóficas, sociológicas etc então pode-se e se deve até usar métrica que facilita a totalização compreensiva do organismo (corpo e inteligência) e foi o que fiz nas lendas do Clan que não tinham precisão nenhuma de serem em verso-livre!!*¹⁷²

Em 1924, *A escrava que não é Isaura* inicia uma discussão sobre a dinâmica do estado lírico na criação artística que perdura até 1944, quando Mário de Andrade retoma o assunto no capítulo sobre a sensação estética em *O banquete*. Tomando melodia por verso, o escritor revela uma concepção formal na qual o movimento do estado lírico é organizado pelo ritmo:

*Verso é o elemento da linguagem que imita, organiza e transmite a dinâmica do estado lírico. (Linguagem oral, porque linguagem musical existe de fato. E metaforicamente: linguagem coreográfica, arquitetura, pictórica, etc). Depois pensei melhor: Verso é o elemento da linguagem, que imita e organiza o movimento do estado lírico. Ainda melhor: Verso é o elemento da linguagem que imita e organiza o movimento do estado lírico. Se em vez de definição ideativa que encerre o conceito intelectual de Verso, se quiser dar uma definição descritiva que não implique propriamente DELIMITAÇÃO FORMAL, pode-se dizer: Verso é o elemento da Poesia que determina as pausas do movimento rítmico. Ou, porque isso não inclui bem o verso-livre (arrítmico pelo conceito universal de ritmo): Verso é o elemento da Poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica. Ou: da expressão oral lírica. Ou ainda: Verso é a entidade (quantidade) rítmica (ou dinâmica) determinada pelas pausas dominantes da linguagem lírica.*¹⁷³

Para o poeta, a comoção estética é um evento dinâmico, contido de movimentos que seguem determinações psicofísicas. Quando recorre à teoria de Herbert Spencer - segundo a qual o canto é a intensidade do sentimento ajustado de maneira particular aos órgãos da respiração e da voz - e aos teóricos dos cantos-de-trabalho, observa-se a tendência com a qual Mário de Andrade aproxima a origem da Arte ao movimento e às atividades vitais. É por isso que a melodia infinita pode existir sem repetição: trata-se de um movimento sonoro determinado pela dinâmica do ser, um *fenômeno vital*, organizado, conscientemente, pelo ritmo livre, que o musicólogo explica através do movimento da dança:

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Idem. *A escrava que não é Isaura*, p. 228-229.

*Na verdade, só o homem pode “organizar” ritmos completos e complexos, legítima conformação consciente do movimento no tempo. Você viu o filme “Stormy Weather”? Pois lá tem um ritmo livre, absolutamente admirável. É quando na cena em que mostram ao negro fingindo de rico, o que vai ser o espetáculo da noite. Entre as amostras dos números da revista, vem um negrinho espigado, muito elegante de forma, que dança um sapateado. Pois tem um momento em que pra dançar toda uma frase musical, ele bate com a ponta da mão esquerda no pé direito e vem subindo com o braço enquanto a frase musical se expõe, e quando ela acaba, o negro acabou de subir o braço no ar. Não tem um só movimento que se repita, e no entanto o gesto coreográfico dele é dum ritmo formidável, chega a ser maravilhoso.*¹⁷⁴

O musicólogo insiste no fato de a melodia infinita ser tão organizada quanto a melodia medida. O que as difere é o *movimento livre interior* daquela, que deriva de *estados-de-musicalidade* cuja *espontaneidade para-lógica* exige a liberdade métrica, seja do ponto de vista estético que artístico. Sem delimitação formal que implique, necessariamente, em metro e repetição, a melodia infinita é tomada como a linguagem musical que melhor imita, organiza e transmite a dinâmica do estado lírico.¹⁷⁵

Quando analisa a canção *Ao Dnieper* (1866), composição de Mussorgsky para os versos de Taras Chevtchenko, Mário de Andrade discute sobre as articulações entre a dinâmica do estado lírico, o ritmo e a forma. Ao questionar em que medida compreendia a canção do compositor russo - peça cantada numa língua diferente da sua e sem os princípios rítmico-formais tradicionais da canção¹⁷⁶ - lembra que se a organização formal não exige a repetição rítmica, a técnica pessoal do compositor deve acomodar princípios ordenadores tradicionais à invenção:

É inútil sofisticar, Mussorgski tem suas formas, embora estas não sejam estratificáveis numa equação. Uma coisa que me deixa absurdizado é o número pequeno de pessoas, até teóricos, que conseguem se libertar do preconceito do princípio de repetição, pra compreender o ritmo como toda e qualquer “organização” do movimento no tempo e no espaço. Desde que haja organização, mesmo sem repetição, há ritmo – o ritmo livre, cujas formas decorrem da natureza mesma de sua criação momento por momento. No seu pressuposto de retratar

¹⁷⁴ Idem. *O banquete*, p. 86.

¹⁷⁵ ANDRADE. *O banquete*, p. 86.

¹⁷⁶ Idem. *Ao Dnieper*. 30 de setembro de 1943. In: *Música final*, p. 83-84.

*vividamente as inflexões psico-verbais dos textos, o processo oratório, o fraseado, o recitativo, a melodia infinita é a forma da maioria das obras do Gênio. Mas a todo instante é fácil, a quem quer que se dispa da rouparia acadêmica, surpreender elementos formalísticos livres, de pura e essencial musicalidade, nestas canções.*¹⁷⁷

O princípio da repetição, característico na forma ternária A-B-A, só se justifica quando o texto é repetido integralmente, de modo a repetir exatamente o mesmo estado de sensibilidade. Não é o caso das canções Mussorgsky, cuja inflexão expressiva da palavra falada busca reproduzir a *verdade vivida*. Ainda que o princípio ordenador da forma do compositor pontue o ritmo livre, o poeta chama a atenção para a possibilidade da re-elaboração do princípio da repetição como um processo de que o compositor se utiliza para desenvolver sua própria invenção¹⁷⁸:

*Mas onde ele aplica o princípio de repetição com muita originalidade é no bisar uma frase ou um elemento rítmico-melódico enquanto o texto se desenrola sem repetição. Como técnica o processo é universalmente folclórico e aplicado para a formação das diversas quadraturas estróficas. A originalidade de Mussorgski está em aproveitar o processo, como instrumento de construção itinerante, isto é, livre de qualquer intenção de arquitetura estrófica. Mas inaceitável como psicologia e como texto!*¹⁷⁹

Sem poder reduzir as frases a uma arquitetura musical conhecida, Mário de Andrade afirma que compreende a canção *Ao Dnieper* através de um processo que denomina de *sugestão coreiforme* e que ocorre em dois níveis: pela *empatia* que esta canção lhe desencadeia e pela *comoção dinâmica* com que lhe mobiliza os gestos. O poeta explica este processo, afirmando que o sentido dramático do ser humano Mussorgsky seria capaz de realizar a *transposição dos dramas vitais pelo gesto do corpo todo organizado em arte*. Daí a ilusão de que suas canções reproduzem a *verdade vivida*.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Ibidem, p. 84.

¹⁷⁸ A escolha da forma estrófica para a expressão musical do poema aparentemente seria difícil para Brahms, que via na melodia *per se* o elemento mais emotivo da música. No entanto, segundo o crítico A. Craig Bell, mesmo nas canções folclóricas, estróficas, portanto, a técnica do compositor é capaz de criar extensões sofisticadas da forma, re-organizada através de elementos rítmicos e melódicos. BELL. *An aspect of Brahms's Lieder*, p. 191-192.

¹⁷⁹ ANDRADE. *Ao Dnieper*. 30 de setembro de 1943. In: *Música final*, p. 85.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 86.

Esta ilusão parece dever-se ao fato de que o que diferencia a expressão musical das outras artes é a contingência de sua matéria, que lhe confere uma intensidade de ordem fisiológica que as outras artes não têm; um estado sensível de musicalidade que a inteligência não traduz.¹⁸¹ Esses *estados-de-musicalidade* são determinados pela relação entre o artista e a matéria musical e devem acomodar as exigências de ambos. Por isso, no diálogo que estabelece com Francisco Mignone sobre a atualização da expressão, Mário de Andrade lembra que o movimento do estado lírico é possível dentro de formas tradicionais, porque nas bases de construção destas formas existem princípios humanos, universais e atemporais capazes de acomodar a intensidade fisiológica da manifestação musical.

Na carta escrita a 06 de outubro de 1942, o musicólogo explica a Mignone como concebe o livre movimento sonoro no tempo:

Pelas suas últimas cartas, e sobretudo sobre o que você me falou a respeito da Iara nova, vejo que V. está fazendo a tal de música livre, o livre movimento sonoro no tempo, sem temas, sem retornos de motivos, de temas, de leitmotiven, de melodias, etc, enfim sem arquitetura determinada. Confesso a V. que lhe dou toda a razão. O que hoje sabemos, desejamos e a evolução conceitual da música nos leva para isso. É positivamente um desacerto, prender o espírito musical do tempo, dentro de formas pré-determinadas de arquitetura rítmica-sonora fixa, como sonata, ária-da-capo, etc. Creio que o importante a discutir esteticamente é que também o espírito dessas formas, que é universal e humano, permanece, embora não permaneça, a forma (ô). Quero dizer, certos elementos que não são forma (ô), podem e devem permanecer, porque são humanos, universais e de todas as épocas. Não me lembro quem foi que disse, se foi Schoenber¹⁸², ou outro qualquer que uma melodia, uma frase, um tema, um motivo rítmico, dentro desta concepção de música livre, não deve se repetir nunca. Isso é que eu discuto e acho inexato. Não se trata de repetir, à maneira do leitmotiv wagneriano, mas criado um elemento qualquer, uma base rítmica, uma frase melódica (coisas que por si ainda não são formas fixas, mas apenas elementos que tanto podem como não podem constituir uma forma fixa), não há razão nem psicológica nem muito menos criadora que impeça a sua repetição,

¹⁸¹ Idem. Pessimismo divino. “Diário Nacional”, 08 de maio de 1929. In: *Táxi e crônicas*, p. 99.

¹⁸² Em nota de rodapé da seção “Concepção totalizada da música”, em *Pequena história da música*, Mário de Andrade escreve: “O crítico J. M. Schneider, estudando obras de Schoenberg, explica: «O princípio estético de Schoenberg é que toda a idéia musical *não se realiza senão uma vez só* (...). Schoenberg teve a coragem de ir até a última conseqüência desse princípio. E pois que nada se repete, essa música é *absolutamente atemática, sem arquitetura nenhuma*. O resultado é uma obra repleta de idéias musicais excessivamente curtas, violentas, intensas...»”. In: ANDRADE. *Pequena história da música*, p. 202.

*num dado momento, desde esta repetição não seja obrigatória, mas puro elemento surgido do estado de musicalidade em que se está e que, se não volta obrigatoriamente, pode voltar livremente. Isto você encontra na música do mais primário indígena do centro da Austrália, como na Grécia da Antigüidade, no Gregoriano, como numa sinfonia de Mozart, num madrigal de Monteverdi, num poema sinfônico de Berlioz, como numa obra contemporânea. Menos nas obras contemporâneas que se constituíram como princípio a obrigação (portanto forma fixa!) de não repetir elemento nenhum. Fraqueza: é voltar a uma prisão como qualquer outra, não acha mesmo.*¹⁸³

Para Mário de Andrade, o que permanece nas formas tradicionais são os elementos e princípios construtivos humanos, universais e atemporais. Nesse sentido, o compositor pode permanecer dentro do *espírito*, ou do *estado-de-musicalidade*, de uma forma fixa estabelecida em determinado período histórico da música, criando, no entanto, com liberdade formal. Na arte musical, os meios expressivos se desenvolvam em função da evolução estética, no entanto, ainda que a criação seja historicamente mais moderna, o fundamento *espiritual* e os princípios técnicos dessas manifestações permanecem imemoriais.¹⁸⁴

¹⁸³ Idem. "S. Paulo, 6 -X -42". *Café*. Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 71.

Capítulo IV - O lamento do cantador

1. Dimensões universais da música

Observar o processo de criação artística, organizado sobre formas primitivas de expressão, parece ser um aspecto fundamental no pensamento musical de Mário de Andrade. De modo geral, o escritor discute as origens técnicas e psicológicas da linguagem musical a partir de dois modelos principais, tomando, muitas vezes, um pelo outro: a criança e o primitivo^{185,186}. Por não apresentar características raciais definidas, a infância seria o período de maior universalidade do ser humano.¹⁸⁷ Além disso, devido a sua incapacidade de abstração, a criança seria o modelo da *sensibilidade humana em busca de expressão*¹⁸⁸, diferenciando-se do artista culto apenas pela incapacidade de coincidir esta sensibilidade com uma técnica pessoal.¹⁸⁹

Na longa correspondência que mantém com Mário de Andrade desde a década de trinta, Oneyda Alvarenga estabelece um diálogo constante sobre questões relacionadas à linguagem musical¹⁹⁰ e, orientada pelo então professor, escreve um ensaio que revela uma vasta pesquisa científica sobre o tema. Tratando da gênese e do desenvolvimento da linguagem, a musicóloga observa que, embora a música e a língua tenham origens técnicas e psicológicas comuns quando analisadas em relação à manifestação primitiva da expressão, o paralelismo genético e psico-fisiológico das linguagens não pressupõe processos de aprendizado dependentes e comuns a ambas.¹⁹¹

¹⁸⁵ Não se trata de uma conotação antropológica de primitivo, mas de uma expressão primordial, original, sobre a qual a Arte se organiza.

¹⁸⁶ Do ponto de vista estético, o que Mário de Andrade busca na manifestação primitiva é uma expressão mais humana e livre de arte. ANDRADE. *Paulicéia desvairada*, p. 29.

¹⁸⁷ ANDRADE. Sonoras crianças. “Estado”. 08 de outubro de 1939. In: *Música, doce música*, p. 306.

¹⁸⁸ Idem. Da criança prodígio I. “Diário Nacional”. 26 de junho de 1929. In: *Táxi e crônicas*, p. 129.

¹⁸⁹ Idem. Da criança prodígio III. “Diário Nacional”. 10 de julho de 1929. In: *Táxi e crônicas*, p. 143.

¹⁹⁰ Idem. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*.

¹⁹¹ ALVARENGA. *A linguagem musical*, p. 7.

Os dados apresentados por Oneyda Alvarenga sobre a conquista da musicalidade humana¹⁹² são muito próximos dos estudos atuais, que mostram uma predisposição para determinados contornos melódicos e padrões rítmicos da música e da fala desde o nascimento. Essa predisposição, fundamentada em bases biológicas, sugere que a resposta aos alicerces primitivos e universais da música, de fato, é comum a todos os seres humanos.¹⁹³ Portanto, o olhar que Mário de Andrade revela sobre a origem e o desenvolvimento da expressão musical aproxima-se de muitos aspectos das pesquisas recentes, que vêm nas formas primitivas de expressão as bases universais da nossa musicalidade.

Ainda que as bases que fundamentam a música sejam biológicas, o aprendizado envolve aspectos culturais e, por isso, um dos principais interesses no estudo das atividades motoras e cognitivas envolvidas no processamento da música reside em sua conotação cultural. O fazer musical integra funções neuropsíquicas numa estética de comunicação que é, em si mesma, forma e conteúdo. A música resulta da estruturação de unidades sonoras em uma organização de signos que constituem um sistema independente, no qual significante e significado remetem à estrutura da própria música.

Assim como a língua, a música também é uma linguagem, no entanto, ainda que do ponto de vista neuro-funcional ambas dependam das mesmas estruturas sensoriais e motoras, o código utilizado na música não separa significante e significado: “[sua] mensagem não está condicionada a convenções semântico-lingüísticas, mas sim a uma organização que traduz idéias por uma estrutura significativa que é a própria mensagem: a própria música”. Esse é o aspecto através do qual a música evoca o humano: seus elementos constitutivos são sentidos em bases abstratas, que requerem uma definição do homem, sua forma de sentir e pensar e, portanto, seu sistema cultural e social de decodificação.¹⁹⁴

As reflexões sobre a antropologia cultural, iniciadas por Alan P. Merriam (1923-1980) quando publica *The anthropology of music* (1964), consideram que a música e o homem que a realiza não são estruturas ou sistemas autônomos, mas frutos da comunhão

¹⁹² Ibidem, p. 5, 7.

¹⁹³ TREHUB. Musical predispositions in infancy: an update. In: PERETZ; ZATORRE. *The cognitive neuroscience of music*, p. 13-14.

¹⁹⁴ MUSZKAT et alli. *Música e neurociências*, p. 70-73.

entre a cultura e a sociedade. Sua definição de etnomusicologia - *o estudo da música na cultura* - é sustentada por bases teóricas que tomam a música como *processo*, onde o fazer musical é parte integrante do comportamento humano. Expandindo sua definição, o musicólogo assume que:

*o som musical é resultado dos processos comportamentais humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças do povo que abrange uma cultura específica. A música e o som não podem ser produzidos exceto de pessoa para pessoa, e, embora conceitualmente, possamos separar os dois aspectos [o aspecto do som e o aspecto cultural], um não está realmente completo sem o outro. O comportamento humano produz música, mas o processo é de continuidade; o comportamento é moldado para produzir som musical, e assim o estudo de um flui para o outro*¹⁹⁵.

Em *Contemplating music* (1983), Joseph Kerman (1924) questiona esta abordagem antropológica da música, afirmando que a explicação do processo contínuo que *flui* entre som e sociedade teria pouca sustentação metodológica dentro da musicologia comparada.¹⁹⁶ De fato, ao tentar explicar de que modo um comportamento social é traduzido em um comportamento físico capaz de produzir o som¹⁹⁷, Alan P. Merriam não deixa claro o processo através do qual a matéria musical poderia ser organizada pelo comportamento (ou gesto) humano:

*A música é um produto do homem e tem estrutura, mas sua estrutura não pode ter uma existência própria divorciada do comportamento que a produz. Para entender por que uma estrutura musical existe como ela é, precisamos entender também como e por que o comportamento que a produz como ela é, e como e por que os conceitos que fundamentam este comportamento são ordenados de tal modo a produzir uma forma especificamente desejada do som organizado.*¹⁹⁸

¹⁹⁵ MERRIAM. *The anthropology of music*, p. 6. (*the music sound is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture. Music sound cannot be produced except by people for other people, and although we can separate the two aspects [the sound aspect and the cultural aspect] conceptually, one is not really complete without the other. Human behavior produces music, but the process is one of continuity; the behavior is shaped to produce music sound, and thus the study of one flows into the other.*)

¹⁹⁶ KERMAN. *Contemplating music*, p. 164-165.

¹⁹⁷ MERRIAM. *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 7. (*Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behavior which produces it. In order to understand why music structure exist as it*

A metodologia de Merriam tende a eliminar da Arte as necessidades básicas do organismo bio-social¹⁹⁹. Ian Cross, no entanto, retoma o impasse levantado em *The anthropology of music* e aponta outra direção para tratar das relações entre a música e o homem: a biologia e a cultura.

A discussão do musicólogo parte do seguinte questionamento: se de um lado, a música é um aspecto cultural que não pode ser explicado em termos exclusivamente biológicos e, de outro, é universal e traduzida em comportamento, de que modo essa universalidade se enquadraria dentro da particularidade cultural da música? Para explicar o *processo*, Cross expande um pensamento iniciado pelo próprio Merriam, segundo o qual a música é intrinsecamente polissêmica e abraça, igualmente, o som e o movimento.²⁰⁰ Ainda que a dinâmica da cultura, ou da música como prática cultural, não se reduza à dinâmica da nossa biologia, Cross, acredita que, por ser uma competência universal dos seres humanos, a música deveria ser estudada como um fenômeno biológico e cultural, dependente das interações sociais.²⁰¹ Tomando por base a linguagem verbal, percebe a música como um domínio natural e simbólico do comportamento e do pensamento humano; dicotomia de concepção que demanda a distinção entre as especificidades culturais da música e as bases biológicas para sua aquisição e uso.²⁰²

O modelo que Mário de Andrade, inúmeras vezes, utiliza para analisar de que modo as características universais da música se manifestam dentro de uma cultura específica parece ser o mesmo da atualidade: a criança. As características da música que garantem essa *universalidade* incluem: ser definida como som e movimento; basear-se na interação social; ter um sentido contextual e ser capaz de modular estados afetivos, coletivos e individuais. Todas essas características estariam gravadas nos *comportamentos proto-musicais* dos bebês, de modo que as raízes da musicalidade humana poderiam ser

does, we must also understand how and why the behavior which produces it as it is, and how and why the concepts which underlie that behavior are ordered in such a way to produce the particularly desired form of organized sound.)

¹⁹⁹ Ibidem, p. 23.

²⁰⁰ CROSS. *Music, cognition, culture and evolution*, p. 45-46.

²⁰¹ Ibidem, p. 42.

²⁰² CROSS. *Music and social being*, p. 3.

encontradas na interação dos bebês com sua *cuidadora*: a biologia atuaria moldando a predisposição musical; a cultura, moldando a expressão dessa predisposição.²⁰³

A confirmação científica de que a música é parte da biologia e da cultura²⁰⁴ chama a atenção de Ian Cross para outro aspecto: a noção da música como obra-de-arte autônoma é recente na história de sua evolução.²⁰⁵ Sua origem e desenvolvimento se deu através de *obras abertas*, organizadas segundo os critérios determinantes da sua *universalidade*. Tomar o som organizado como único ponto de partida para explicar a experiência humana com a música exclui desta expressão as dimensões que não são alcançadas apenas pela teoria e pela prática da música ocidental.²⁰⁶ As evidências científicas justificam o fazer musical como um fenômeno múltiplo, que compreende música e dança e cujas origens estão nos antecedentes do desenvolvimento musical da infância, que têm por base a cinestesia, diretamente relacionada aos movimentos da voz e do corpo.²⁰⁷

O interesse em fundamentar conceitos próprios para uma estética que associa o Belo e a sensação, o espírito e a matéria, leva Mário de Andrade a pesquisar a evolução da expressão artística, analisando o movimento da matéria musical desde sua manifestação rudimentar até sua configuração em Arte. Não se trata de transportar para a música erudita a expressão primitiva integral, vinculada a todas as suas características universais de manifestação, mesmo porque o musicólogo associa a Arte a um princípio ordenador que exige uma ordem intelectual de compreensão. A intenção em estudar a música em bases científicas²⁰⁸, discutindo aspectos que, aparentemente, fogem às questões propriamente musicais, fundamenta a trajetória do teórico da música brasileira, que deseja compreender e vincular a criação popular à criação culta. Nesse sentido, o material colhido durante a viagem etnográfica ao nordeste, entre 1928 e 1929, e no qual se apóia para escrever *Vida do Cantador* (1943-1944) serve, ao mesmo tempo, como fonte de inspiração para a criação artística do poeta e como fonte de estudo para a compreensão do complexo mecanismo que envolve a criação musical.

²⁰³ Idem. *Music, cognition, culture and evolution*, p. 52-54.

²⁰⁴ Idem. *Music and social being*, p. 4.

²⁰⁵ Ibidem, p. 3.

²⁰⁶ Idem. *Music as biocultural phenomenon*, p. 2.

²⁰⁷ Ibidem, p. 4-5.

²⁰⁸ ALVARENGA. Introdução. In: ANDRADE. *Música de feitiçaria no Brasil*, p. 11-12.

*Agora eu vou cantar em seis lições a vida do cantador*²⁰⁹. Com este pequeno prólogo, Mário de Andrade inicia a Primeira Lição de seu conto. O escritor, pela *identificação milagrosa da arte*²¹⁰, apresenta-se como narrador e personagem, artista culto e popular, que confessa a criação livre improvisada a partir de *fragmentos roubados da memória antiga*²¹¹ e organizada dentro de uma liturgia vital. Desse modo, o canto e a dança do cantador nordestino, cuja tradição conserva os princípios da vida do homem e os princípios que fizeram a Arte nascer, poderiam ter sua função originária reorganizada dentro da criação culta.²¹²

Mário de Andrade associa o processo de criação de Chico Antônio ao poder hipnótico de seu canto. As repercussões físiopsíquicas (ou força hipnótica) derivadas do ritmo, do som e do movimento dariam ao cantador recursos para criar obras abertas, universais e fundamentadas numa técnica nascida da invenção.²¹³ Sua musicalidade essencial seria capaz de revelar problemas estéticos, psicológicos e fisiológicos do fenômeno musical²¹⁴. Desse modo, o processo de criação de Chico Antônio, rapsodo que encarna as tradições móveis e que guarda nossa memória cultural como uma espécie de síntese do povo brasileiro, poderia ser analisado como um modelo que vincula à manifestação humana o princípio do nascimento da canção.

Alguns aspectos envolvidos na força hipnótica²¹⁵ do cantador são discutidos em *Música de feitiçaria no Brasil* (1933), sobretudo o ritmo, concebido por Mário de Andrade em bases biológicas - pois em sua manifestação rudimentar este seguiria apenas os condicionamentos fisiológicos do ser²¹⁶ - e no qual identifica três modos de manifestação: o ritmo rebatido, em que um pequeno motivo rítmico é repetido centenas de vezes de modo a provocar a obsessão; o ritmo livre em recitativo, capaz de adaptar diferentes formas

²⁰⁹ ANDRADE. Primeira lição. "Mundo Musical". "Folha da Manhã". São Paulo, 19 de agosto de 1943. In: *Vida do cantador*, p. 35.

²¹⁰ Idem. Chico Antônio. "Correio da Manhã". São Paulo, 05 de março de 1944. In: *Vida do cantador*, p. 103.

²¹¹ Idem. Notas ao cantador. "Folha da Manhã". São Paulo, 03 de fevereiro de 1944. In: *Vida do Cantador*, p. 83.

²¹² Idem. O cantador. "Folha da Manhã". São Paulo, 06 de janeiro de 1944. In: *Vida do cantador*, p. 66, 69.

²¹³ Idem. Terceira lição. "Mundo Musical". "Folha da Manhã". São Paulo, 02 de setembro de 1943. In: *Vida do cantador*, p. 46-47.

²¹⁴ Idem. Chico Antônio. "A República". Natal, 27 de janeiro de 1929. In: *Os cocos*, apêndice III, p. 377.

²¹⁵ Idem. *Música de feitiçaria no Brasil*, p. 25.

²¹⁶ Idem. A literatura dos cocos, 1928. Apêndice I. In: *Os cocos*, p. 367.

poéticas; o ritmo livre com deslocamento de acento e compasso através de acréscimos de tempo.²¹⁷

Estes procedimentos rítmicos, que agregam grandes possibilidades ao processo criação por partirem da unidade para o múltiplo, manifestam sua força hipnótica devido a duas qualidades principais, exemplificadas pelo musicólogo através do ponto de Ogum. Primeiro, o *embedamento* desencadeado pelo compromisso rítmico-tonal, que consiste em fazer com que o ritmo não acabe junto com a evolução tonal da melodia, o que leva a inúmeras repetições do canto para que a melodia acabe tonalmente. Segundo, o princípio da variação, ao modo utilizado pelos cantadores nordestinos e que Mário de Andrade explica assim:

*Em nosso povo o processo da variação consiste, na repetição da melodia, em mudar-lhe dois ou três sons, ou, por causa das acentuações das palavras dos textos, em deslocar algum acento. (...) Na realidade a impressão que se tem é que existe um tema, exclusivamente virtual, que é impossível por isso determinar com exatidão, sobre o qual os cantadores variam sempre em quartos de tons, desafinações voluntárias, nasalações sonoramente indiscerníveis, arrastados e portamentos de voz. Tudo isso pela sua própria pobreza deixa cantador e ouvinte numa indecisão pasmosa, completamente desnorteado e tonto: porque esse é realmente o processo de tornar mais forte, mais eficaz, o poder hipnótico da música. Ora eu insisto sobre essa qualidade hipnótica procurada pela nossa música popular. Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música principalmente rural, cocos, sambas, modos, cururus, etc. busca a embriaguez sonora. A música é utilizada numerosas vezes pelo nosso povo, não apenas na feitiçaria mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como um legítimo estupefaciente. Da mesma forma que o Huitota ou o neto do Inca decaído traz sempre na boca as folhas de coca, o homem brasileiro traz na boca a melodia dançada que lhe entorpece e insensibiliza todo o ser. Ela não é apenas uma evasão sexual do indivíduo ou uma expressão dos interesses sociais do grupo. É um estupefaciente, um elemento da insensibilização e bebedice que provoca, além da fadiga, uma consumação temporânea, e talvez na vida inteira, ai que preguiça!*²¹⁸

²¹⁷ Ibidem, 39-43.

²¹⁸ Idem. *Música de feitiçaria no Brasil*, p. 44-45.

Mesmo a monotonia melódica dos cantos, que Mário de Andrade justifica por razões técnicas, fisiológicas e terapêuticas, não exclui o movimento da concepção e da manifestação musical. O *mimetismo dramático* do processo de criação de Chico Antônio agrega a originalidade dos gestos, que inclui cantar andando em círculos e rodando sobre si mesmo. Isso provocaria no cantador um *estado exultatório por meio do movimento musicalizado*, relacionado à *intoxicação pelo som e o movimento* de que trata o filósofo e psicólogo Théodule Ribot (1839-1916).²¹⁹ Esses momentos de exaltação, de grande dramaticidade e que compreendem som e movimento, são os escolhidos pelo cantador para *tirar o canto novo*, processo em que a melodia é reinventada em infinitas variantes e que o musicólogo explica como um caso de *desnivelamento folclórico*:

O processo comum de decorar uma melódica tradicional, como de inventar uma nova, tanto em Chico Antônio com em Odilon consistia em... desnivelar a melodia tornando-a bem simples pra que ela se fixasse na memória. Mas depois de fixada em seu esquema inicial, o cantador se esmerava de novo em elevá-la de nível, individualizá-la em variações, dum legítimo canto 'hot'. Tive ocasião de pegar ao vivo este fenômeno inconsciente com o coco 'Assovio' (...). Chico Antônio conhecia o coco mas não o sabia de-cor, E o cantava por isso com grandes falhas de memória, glosando por assim dizer a melodia em riquezas e fantasias inconscientes. Mas aos poucos a linha foi se fixando nele, se depurando de tanta variedade, se empobrecendo de fantasia e de inesperado, até que se tornou fixa enfim, e, no sentido mais elevado e etimológico do termo 'vulgar'²²⁰. Então essa linha, não banal, mas vulgar, será cantada interminavelmente por ele em cantarolagens compridas que não acabam mais. E é então que ela vai exercer, agora que está desnivelada, aquela fascinação de efeito garantido, verdadeiro valor terapêutico na alma do povo e na minha. Sabida fixamente a melodia fácil e esquemática, então o cantador principia cantando 'hot', fantasiando, glosando outra vez, mas conscientemente agora, com a intenção de

²¹⁹ Idem. O canto do cantador. "Mundo Musical. "Folha da Manhã". São Paulo, 17 de fevereiro de 1944. In: *Vida do cantador*, p. 88.

²²⁰ Mário de Andrade traz o sentido etimológico da palavra "vulgar" no prefácio de *Shostakovich*: "A dificuldade brava dos músicos que pretendam criar obras de utilização popular, deverá ser essa. Obter uma música purificada em seus elementos técnicos, que se torne fácil de apreensão e direta de efeito, vulgar, etimologicamente vulgar, mas jamais banal." *Introdução a Shostakovich*, p. 401.

*variar e enfeitar. Até que atingindo outra vez a possessão (...) o cantador inventa um canto inteiramente novo.*²²¹

Esse processo de variação que Mário de Andrade atribui ao cantador nordestino não é o mesmo princípio utilizado na música erudita, que consiste em repetir uma melodia, mudando um ou mais de seus elementos constitutivos a cada repetição.²²² Trata-se, ao contrário, de um procedimento de poucos recursos criativos e, como “a forma não se confunde com a peça individualizada”²²³, a fantasia do cantador é capaz de movimentar a melodia apenas quando fixada em um esquema formal pré-determinado.²²⁴ É a evolução estética da música culta que pressupõe a livre organização da expressão. Esse não é o caso do cantador.

O musicólogo, no entanto, parece ver no aboio de Chico Antônio um instrumento de pesquisa sobre o processo de criação da canção, pois, como manifestação primitiva do recitativo, o aboio conteria em si mesmo princípios expressivos e formais. Os aboios constituem um dos mais importantes grupos dos cantos de trabalho rurais brasileiros, constituídos de melodias lentas, improvisadas e melancólicas, que se estendem infinitamente. Seu ritmo é livre, a forma estrófica é rara e, seja por seu processo de entoação que por sua linha melódica, que brota da fantasia do cantador, os aboios são praticamente irredutíveis a notação gráfica.²²⁵

Mário de Andrade encontra no aboio o início de todos os cantos²²⁶, tomando-o, em sua análise, como princípio da evolução expressiva e formal da canção. Observando este canto-de-trabalho sob a ótica de Herbert Spencer, o musicólogo elabora a concepção de que o som musical e a palavra derivam da inflexão emotiva da voz:

O aboio é certamente uma das formas mais elevadas e determinantes da doutrina spenceriana da música ter derivado da linguagem oral. Segundo verifica Spencer, a fala excitada, a fala organizada sob a influência das comoções intensas, os jeitos de

²²¹ Idem. O canto do cantador. “Mundo Musical”. “Folha da Manhã”. São Paulo, 17 de fevereiro de 1944. In: *Vida do cantador*, p. 89.

²²² Idem. *Pequena história da música*, p. 104.

²²³ Idem. O desnivelamento da modinha. “Diários Associados”. 06 de fevereiro de 1941. In: *Música, doce música*, p. 348.

²²⁴ Idem. O canto do cantador. “Mundo Musical”. “Folha da Manhã”. São Paulo, 17 de fevereiro de 1944. In: *Vida do cantador*, p. 90.

²²⁵ ALVARENGA. *Música popular brasileira*, p. 263.

²²⁶ ALMEIDA, *História da música brasileira*, 1942, p. 55 apud ANDRADE, *Dicionário musical brasileiro*, p. 108.

*alegria, de espanto, de horror, os chamados que quando não correspondidos, se repetem mais intensos e mais agudos, são já manifestações de canto e atingem muitas vezes verdadeiros sons determinados e musicais. Nas vozes de excitação, de assustação, de chamado, de acalmar que o homem usa para com os animais, o aboio, as várias maneiras de aboiar que os brasileiros empregam de Norte a Sul, apresentam toda uma escala gradativa de emissões vocais que vão do simples ruído oral interfectivo até a manifestação já por assim dizer exclusivamente musical do aboio-de-besta, em que nem existe mais o desenvolvimento do grito interfectivo oral, na vocalização sem palavras que no geral se une sempre ao aboio dos marroeiros.*²²⁷

Além da expressão primitiva do recitativo, o musicólogo parece ter interesse no aboio como princípio da evolução da formal da canção, elaborada também a partir do grito primitivo. A observação em parênteses pontua o estudo:

*(Estudar aqui todos os gritos pra animais do Brasil que tenho desde os puramente ruído, como o Sape! Pra espantar gatos, até ôôô! pra parar ou acalmar burros e cavalos de carroça, que realiza um portamento ascendente já muito sonoro, pra quase dentro do som musical. Em seguida estudar as formas de aboio, desde os gritos interfectivos, indo até as formas mais complexas, já determinadamente motivos, temas musicais, que são as vocalizações sem palavras, ou sobre uma palavra só Eia! Vam!, Êh boi!, até as frases interfectivas mostrando a evolução que vai da célula temática até o motivo, o tema propriamente dito e finalmente com os aboios mais complexos, chegando à canção, à estrofe quadrada, livremente musical como texto e música).*²²⁸

Mário de Andrade explica o aboio segundo a doutrina spenceriana, apresentada pelo filósofo e psicólogo alemão Karl Stumpf (1848-1936), em *Die Anfänge der Musik* (1911). Segundo Herbert Spencer, a música tem origem nos acentos e na entonação da linguagem humana. Na fala sob influência de forte emoção, essas características tonais tornam-se mais evidentes, de modo que na repetição de um chamado com emoção crescente ou nos lamentos por meio de palavras, a linguagem oral, aos poucos, transforma-se em linguagem musical e o canto se estabelece.

Como acredita que o *canto da fala* constitua uma forma primitiva de recitativo, o musicólogo considera que Spencer, ao basear sua hipótese na fórmula *no início era a*

²²⁷ ANDRADE. *Dicionário musical brasileiro*, p. 2.

²²⁸ Ibidem.

palavra, não teria atingido o ponto central da questão, porque utiliza como princípio de sua teoria a melodia organizada. Para o poeta, a música diferencia-se do falar cantado na medida em que se utiliza de intervalos fixos, enquanto a fala, embora conheça as diferenças de altura, não possui intervalos fixos, resultando muitas vezes num movimento tonal de variação contínua. A imensa capacidade de expressão da linguagem humana surgiria dessas pequenas nuances e mudanças contínuas, que não podem ser reproduzidas na música.²²⁹ Oneyda Alvarenga chama a atenção para a distinção entre som musical e música, retomando a origem biológica comum de canto e palavra:

Em vez de dizer que a música brotou da palavra, parece mais acertado dizer-se que o som musical nasceu com a palavra, tendo ambos vindo juntos das inflexões emotivas da voz. Como essas inflexões expressivas são quase musicais e antecederam qualquer palavra, servindo de base tanto para esta como para a música, talvez se possa ir além, dizendo que o homem cantou antes de falar. A parolagem das crianças revela bem que essas inflexões são quase musicais. A criança que principia a falar, na verdade mais canta do que fala. Os intervalos não são fixos, mas tudo é entoado, é um recitativo em intervalos mínimos. É possível que Erwin Felder²³⁰ esteja com a razão, ao acreditar que o recitativo constituiu a forma primitiva de expressão da vida psíquica do homem.²³¹

As inflexões expressivas da voz dão à origem do recitativo um caráter de expressão primitiva, cuja origem remete ao grito do qual se originam canto e palavra. Estudar a evolução dessa expressão parece uma possibilidade de Mário de Andrade compreender os princípios que envolvem o nascimento da canção.

²²⁹ STUMPF, *Die anfänge der musik*, p. 15 apud ANDRADE, *Dicionário musical brasileiro*, p. 2-3.

²³⁰ FELDER. New approaches to primitive music. *The Musical Quarterly*, v.XIX, n. 3, jul. 1933. (MA)

²³¹ ALVARENGA. *A linguagem musical*, p. 1.

2. O aboio e o nascimento da canção

Mário de Andrade acredita que o sentido musical da palavra canto venha da expressão *traz-me de canto chorado*. Em *Origens dos anexins, prolóquios, locuções populares, siglas, etc* (1886), escrito por Antônio de Castro Lopes, o musicólogo encontra a explicação da expressão, que remete aos cantos fúnebres dos velórios e enterros tradicionais, entoados pelas carpideiras. Segundo o filólogo, a palavra carpideira - mulher que chora e lamenta os mortos - deriva do verbo carpir, do latim *carpere*, que significa colher, arrancar: *porque quem sente grandes dores arranca os cabelos*. O canto chorado, que tem como característica preceder os enterros feitos à mão, caracteriza-se pela repetição de um chamado em voz lamentosa.²³²

Das considerações levantadas até aqui, é possível considerar que o aboio de Chico Antônio seja um lamento de morte. O lenço encarnado, trocado entre narrador e personagem na Primeira e Segunda Lições de *Vida do cantador* parece anunciar o Rito do Boi²³³, cujo desfecho se dá no lamento de morte entoado no aboio da Última Lição.²³⁴ O canto fúnebre coral pela morte do boi é invadido pelo grito do cantador, criando um canto responsorial cujo aboio transforma em canção solo:

Foi quando se escutou um grito que subia, um grito sobre-humano, agudíssimo, claro, tão nítido que feria, tão forte que dominou a voz lamentosa dos bois. [Chico Antônio] tapava com as mãos os ouvidos pra que os tímpanos não arreventassem na vibração dos sons sobreagudos. E a voz vibrante, em notas musicalíssimas, subiu, se ergueu num arpejo de sétima, firmou-se num som, tremeu, mas baseando-se na apoiadura rápida firmou-se outra vez, se prolongou na vogal fechada, aguda de som, grave de tom, se prolongando até sobrepairar fulminante acima do choro dos bois. E então desceu num glissando lento, vindo terminar no mais grave, num som macio, quase um segredo, ôh, boi!... Houve um primeiro pasmo na boiada (...). Mas o

²³² LOPES, 1909, p. 59 apud ANDRADE, *Dicionário musical brasileiro*, p. 105.

²³³ Depois do aboio do Rito do Boi, é costume uma pastorinha puxar o boi por um lenço encarnado preso aos chifres e permanecer com ele durante a Dança e Cantiga do Boi, que antecedem a Morte do Boi. ANDRADE. *Danças dramáticas do Brasil*, p. 94.

²³⁴ Idem. *Vida do cantador*. Primeira lição. "Mundo Musical". "Folha da Manhã". São Paulo, 9 de agosto de 1943. In: *Vida do cantador*, p. 39 e Segunda lição, 26 de agosto de 1943, p. 40.

cantador recomeçava a sua encantação. A voz dele se ergueu outra vez, e sempre nos sons mais altos, oscilava em apoiaduras, se firmava em sons longos, bailava em pequenas fórmulas melódicas, livres de ritmo certo, largas, lentas, depois descia da sua sonoridade claríssima, se abaritonava em glissandos descendentes e vinha morrer de novo em graves falados, ôôôôh, boi!.. (...) E o bramido dos bois se espaçavam. As oitenta vacas do manguairão, mais prontas para o consolo, já escutavam o cântico imenso do homem, todas voltadas para ele. E o cântico se ergueu mais lento, mais longo ainda, e os próprios bois de carro hipnotizados (...) vieram saindo do curral pequeno, se ajuntar junto ao mourão do cantador. E o cântico baixava e recobrava alento e vinha enfim morrer mais uma vez no consolo de uma palavra em segredo, ôh, meu boi!... (...) E o cântico se ergueu mais uma vez. Agora Chico Antônio cantou longamente, enchendo a tarde. A voz mais cariciosa, se fixara enfim na melodia.²³⁵

No trecho acima, Mário de Andrade transforma em Arte a doutrina spenceriana que aponta a origem do canto nos acentos e na entonação da linguagem humana. O valor expressivo e formal da voz da fala e do canto revelam o recitativo desde sua forma primitiva, no grito de dor, até a concepção, ainda que incipiente, da forma. Nesta elaborada leitura do cantador nordestino, Chico Antônio, em múltiplas significações, talvez possa ser tomado como herói-cantor²³⁶ que lamenta a própria morte, numa configuração que sugere aproximações entre o lamento/aboio e o nascimento da canção solista.

O lamento é uma forma poético-musical relacionada a ritos de luto ou rituais de passagem²³⁷ e compreende tanto o lamento tradicional do funeral doméstico como o lamento artístico da música ocidental. Ele expõe as fronteiras da canção e da fala, da criação e da criatura, e das questões relacionadas à emoção.²³⁸ Segundo o musicólogo A. L. Lloyd, por se tratar de música e poesia criadas sob influência de comoção profunda e por

²³⁵ ANDRADE. Última Lição. “Mundo Musical”. “Folha da Manhã”. 23 de setembro de 1943. In: *Vida do cantador*, p. 62-63.

²³⁶ No nascimento da ópera, a figura de Orfeu [Chico Antônio] é fundamental em dois aspectos: é um herói-cantor e tem poderes sobrenaturais, sendo capaz de representar a fala humana na música. KIMBEL. *Italian opera*, p. 65. KIVY. Enter Orpheus (Philosophy attending). In: *Osmín's rage: philosophical reflections on opera, drama and text*, p. 63.

²³⁷ O lamento pode tornar-se uma expressão de dor coletiva não associada a um lamento de morte, podendo incluir, em seu repertório, canções relacionadas a atividades vitais, como as canções de trabalho. PORTER et alli. *Ballad*, p. 182. Às vezes os próprios cocos são considerados cantos-de-trabalho legítimos. ANDRADE. A literatura dos cocos. Apêndice I. In: *Os cocos*, p. 364.

²³⁸ *Ibidem*, p. 181.

ser um gênero que atravessa a história do homem no tempo e no espaço, o estudo do lamento poderia revelar muitos aspectos da natureza e do propósito da Arte.²³⁹

O lamento fúnebre²⁴⁰ tradicional equilibra dois tipos de expressão, cuja organização tende a esboçar uma forma. *Planctus* - expressão vocal de dor paroxística formada por exclamações de pesar estereotipadas - e *discurso* - resolução lírica da dor cuja estrutura esboça uma mensagem - representam momentos de crise e ordem, respectivamente, sendo que o lamento traduz-se em Arte na medida em que transforma o *plactus* (oh!; eh!), geralmente em coro, no refrão [oh! Meu boi!] que pontua o *discurso*, em canto solo. O processo pelo qual o choro de desespero agrega as frases do cantador e esboça a forma do lamento, segue tradições locais.²⁴¹ As articulações entre música e poesia determinam o tipo de canto que será esboçado, sendo o recitativo melódico o tipo o mais freqüente. Este recitativo, que se caracteriza pelo equilíbrio entre o que está na memória e o que é criado pelo impulso do momento, aproxima-se do *canto novo* de Chico Antônio, quando improvisa sua alma nordestina e talvez possa ser resumido assim:

*toda expressão vocal [ou pronúncia] de lamento é um fragmento de um todo poético e melódico que, antes de tomar uma forma musical real, esteve vivendo e ecoando na consciência das carpideiras em inumeráveis variações e que continua a dominar seus pensamentos após ter sido pronunciado na forma de canção.*²⁴²

Em sua forma artística, o lamento tem como função principal realçar a comoção. O termo monodia, que surge na Antiguidade associado à idéia de lamento, significa *canção-solo* e, tanto no drama grego como na ópera, a expressão monódica destina-se a um lamento, que não precisa ser fúnebre, necessariamente.²⁴³

Na literatura, o lamento também está reservado a momentos de emoção profunda ou de expressão particularmente intensa, tendo criado oportunidade para o

²³⁹ LLOYD. *Lament*, p. 407.

²⁴⁰ A palavra *keen* (lamento fúnebre) é de origem irlandesa. Como substantivo significa “lamento fúnebre”; como verbo significa carpir (defunto). In: HOUAISS, Antônio; AVERY, Catherine B. (Redatores). *Novo Dicionário Balsa das Línguas Inglesa e Portuguesa*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1969, v.1, p. 318.

²⁴¹ LLOYD, op. cit., p. 407-408.

²⁴² KATSAROVA, R. *Oplakvane na pokeynitsi* [Funerais domésticos]1969, p. 183 apud LLOYD, 1980, p. 408. (*Each utterance of the lament is a fragment of a melodic and poetic whole, which before taking actual musical shape has been living and echoing in the keener's consciousness in countless variations, and which continues to dominate her thoughts after it has been uttered in the form of a song.*)

²⁴³ STERNFELD. *The birth of opera*, p. 34

desenvolvimento formal da canção.²⁴⁴ O poema épico, porém, contribuirá com uma das características mais importantes para o desenvolvimento do gênero que coroa os preceitos do Humanismo²⁴⁵: a estrutura narrativa em primeira pessoa, na qual a queixa ganha significado.^{246,247}

No *Trattato della musica scenica* (1635), Giovanni Battista Doni relata a utilização das Lamentações de Jeremias²⁴⁸ e das canções de pesar na *Divina commedia* (1307-1321), de Dante Aligheri, nas experimentações composicionais de Vincenzo Galilei, por volta de 1580.²⁴⁹ O lamento literário transforma-se, então, no foco das justificativas teóricas do novo estilo monódico, pois, ao definir o seu propósito catártico, compositores e libretistas vinculados à *Camerata Fiorentina* assumem o lamento como fonte de inspiração.²⁵⁰

Embora alguns madrigais de Claudio Monteverdi (1567-1643) já apresentassem a estrutura e a expressão dramática do lamento, onde o contraste entre as seções faladas e cantadas antecipam o recitativo e ária²⁵¹, o gênero nasce de fato com o lamento de Arianna, da ópera *L'Arianna* (1608).²⁵²

Isolado do fluxo narrativo entorno, a carga dramática e afetiva do lamento servirá como recurso expressivo e formal da canção.²⁵³ Pode-se dizer que:

Os lamentos destacam-se como marcos na história da origem e do desenvolvimento da canção solo. Nos pontos cruciais desse desenvolvimento musical, eles serviram

²⁴⁴ ROSAND. *Lamento*, p. 190

²⁴⁵ MARÓTHY. L'io borghese e la sua espressione musicale. In: SERAVEZZA. *La sociologia della musica*, p. 104.

²⁴⁶ LEOPOLD. *Monteverdi: music in transition*, p. 123-124.

²⁴⁷ No Brasil e em Portugal, o testemunho das mudanças culturais trazidas pelo Renascimento será dado por Gil Vicente (1465-1536), que revela em sua obra a transição da expressão alegre e coletiva do homem do campo para a expressão lamentosa e individual do homem urbano. Esse lamento individual, cheio de *ais* e *guais*, foi transformado em cantiga solo e popularizou-se através da seresta e da modinha. O cantar *guaiado* sobrevive no Brasil até hoje entre os vaqueiros e trabalhadores rurais de Goiás. TINHORÃO. *História social da música popular brasileira*, p. 17-26.

²⁴⁸ Mário de Andrade analisa o nascimento do estilo recitativo a partir das proposições dos humanistas da *Camerata de Bardi*. Assim como na Grécia, deveria se falar em música, *recitar cantando*, isto é: “a música devia de representar os acentos oratórios da frase, ser uma declamação dotada de sons musicais, ser *recitada*, enfim”. Mário de Andrade cita as Lamentações de Jeremias, de Galilei, como uma das experiências mais características do estilo. ANDRADE. *Pequena história da música*, p. 78.

²⁴⁹ MASSENKEIL. *Lamentations*, p. 189.

²⁵⁰ ROSAND, op. cit., p. 190-191.

²⁵¹ LEOPOLD, op. cit., p. 125.

²⁵² Ibidem, p. 124.

²⁵³ ROSAND, op. cit., p. 191.

*de base para os novos rumos composicionais. As lamentações estiveram materialmente envolvidas na evolução da canção solo*²⁵⁴.

Outro estágio de desenvolvimento da canção é alcançado com o *Lamento della Ninfa*, do Livro VIII (1638), no qual Monteverdi agrega todos os elementos típicos do gênero: a seção central da cena, *Amor*, em *stile recitativo*, traz o lamento da Ninfa, abandonada por seu amante. Essa seção é estruturada por um prelúdio e um poslúdio narrativos, cantados por três homens, que também pontuam o monólogo da Ninfa com um refrão curto - *Ah, miserella* - de grande efeito dramático. A execução desse *canto rappresentativo* teve a seguinte orientação do compositor: enquanto as três vozes masculinas cantam em tempo regular, *al tempo della mano*, a Ninfa expressa seu desespero cantando *a tempo de l'affetto del animo*, ou seja, livremente, inspirada pela própria emoção.²⁵⁵ Monteverdi credita às inflexões da voz princípios expressivos e ordenadores, que fogem a esquemas fixos:

*O lamento monódico de Monteverdi, embora independente, não é uma forma fechada. Sua organização desenvolve-se pelas exigências internas de seu texto: nenhuma estrutura formal super imposta determina sua forma. Ele não é uma ária, visto que árias, por definição, eram estruturas musicais predeterminadas, fixas e, portanto, inapropriadas para a expressão da paixão incontrolada de um lamento*²⁵⁶.

O lamento é um gênero que revela muitos aspectos sobre as relações entre estados afetivos e fisiológicos dentro do fenômeno musical, sendo que uma de suas funções principais é realçar a comoção. Ainda que tenha se desenvolvido através da ópera Barroca, quando predomina a aliança entre retórica e música, o lamento se aproxima da equação que parece resumir a metáfora central da Doutrina dos Afetos, segundo James Anderson Winn: a relação entre movimento e emoção. Winn explica sua hipótese a partir da teoria de Daniel Webb, que, em *Observations on the correspondence between poetry and music*

²⁵⁴ LEOPOLD, op. cit., p. 124. (*In the history of the origins and progress of the solo song, laments stand out as milestones. At turning-points in this musical development, they served as a basis for new trends in compositions. Lamentations were materially involved in the evolution of the solo song*).

²⁵⁵ LEOPOLD, op. cit., p. 139-140 e BRIDGMAN, *Monteverdi – altri canti*, p. 6-7.

²⁵⁶ ROSAND, op. cit., p. 191. (*Monteverdi's monodic lamento, though self-contained, is not a closed form. Its organization develops out of the internal exigencies of its text: no superimposed formal structure determine its shape. Its not an aria, for arias, by definition, were fixed, predetermined musical structures and therefore inappropriate to the expression of uncontrolled passion in a lament*).

(1769), afirma que *a concordância entre música e paixão não tem outra origem que a coincidência de movimentos no corpo humano.*²⁵⁷

O processo de criação do lamento, em sua forma tradicional que erudita, revela uma organização do movimento sonoro a partir da voz afetada pela emoção. Voz que é corpo e produtora da língua e da música. Convém lembrar, que o equilíbrio entre a realidade dos elementos sonoros e os efeitos destes no organismo refletem o conceito Clássico com o qual o Mário de Andrade prevê a elaboração da forma²⁵⁸, que deve ser determinada pela arquitetura interior da música e *nascer de dentro para fora.*²⁵⁹

Para compreender este processo de criação da canção, agregando as características *universais* do fenômeno musical, como a modulação da emoção, é preciso ampliar as dimensões da musicalidade humana. Luciano Berio (1925-2003) e Cathy Berberian (1925-1983), por exemplo, proclamam um ideal de totalidade e inclusão para a voz, no qual todos os aspectos vocais – e não apenas os diretamente musicais - sejam objeto de consideração para a criação.²⁶⁰ Para Berberian, a voz é uma extensão do corpo e deve ter, à sua disposição, não apenas os estilos vocais que abraçam a história da canção, mas aspectos sonoros *marginais* à música, que dizem respeito à natureza humana da voz. Nesse sentido, os movimentos vocais da música folclórica seriam um reflexo de nossas raízes humanas e culturais ancestrais.²⁶¹

Os estudos clássicos e modernos sobre as distinções entre canto e palavra²⁶², que coincidem com algumas concepções de Mário de Andrade, mostram que as vocalizações *sem sentido*, com forte apelo físico e sensual, são consideradas a primeira manifestação histórica da canção.²⁶³ Como a palavra que descreve o poeta como cantor (*aoidos*) é mais antiga que aquela que o descreve como criador (*poiesis*)²⁶⁴, parece legítimo ao musicólogo entender a manifestação primitiva da música como uma extensão do corpo, um movimento vital determinado pela expansão impulsiva e instintiva do movimento sonoro.

²⁵⁷ WEEB, Daniel. Observations on the correspondence between poetry and music, 1769, p. 7 apud WINN. *Imitations*. In: *Unsuspected eloquence*, p. 233.

²⁵⁸ ANDRADE. *Pequena história da música*, p. 113-114.

²⁵⁹ Idem. Romantismo musical. Conferência literária, 1941. In: *O baile das quatro artes*, p. 45-46.

²⁶⁰ BERIO, L. e BERBERIAN, C. Nuova vocalità. Milano: Discoteca, luglio-agosto, 1966. In: MORI. *Coscienza della voce*, p. 183-185.

²⁶¹ BERBERIAN, op. cit., p. 183-184.

²⁶² Ibidem, p. 1-5.

²⁶³ Ibidem, p. 1.

²⁶⁴ WINN. The poet as a singer. In: *Unsuspected eloquence*, p. 3.

O ritmo, por exemplo, é entendido como uma “expansão impulsiva dos acidentes verbais da dicção e suas exigências fisiológicas da respiração, da movimentação coreográfica do corpo, e do princípio “*arsis*” e “*thesis*”, movimento e repouso, não acentuação e acentuação”. Portanto, a expansividade do movimento sonoro, tanto melódico²⁶⁵ como rítmico, seria consequência de leis fisiológicas, modificadas pelas diferenças *antropogeográficas* das raças e condicionadas pelos aspectos culturais do meio.²⁶⁶

É nesse contexto de idéias que Mário de Andrade parece propor a dicção cantada como solução para a canção erudita. A dicção revela a expressão do falar humano e exprime a voz afetada pela emoção e sentimento desencadeados pelo texto. Essa estética do poeta, que pretende que a voz expresse o dinamismo da comoção, requer, portanto, o deslocamento dos pontos de contato entre a música e a língua.

Esse deslocamento, que se refere a dupla postura da voz, como canto e palavra, é chamado de *grão da voz* por Roland Barthes e diz respeito ao espaço preciso em que uma língua reencontra uma voz.²⁶⁷ Distanciando-se dos valores reconhecidos habitualmente pela música vocal, Barthes recorre ao conceito de geno-canto, em analogia com o conceito de geno-texto de Julia Kristeva, para explicar a dicção como extensão do corpo que canta:

[o grão] é o volume da voz que canta e que fala, o espaço onde as significações germinam ‘de dentro da língua e em sua própria materialidade’; formando um jogo significativo que nada tem a ver com a comunicação, a representação (ou sentimentos), a expressão; é este ápice (ou esta profundidade) da produção onde a melodia realmente trabalha a língua – não o que ela diz, mas a voluptuosidade dos seus sons-significantes, das suas letras – onde a melodia explora como a língua

²⁶⁵ Para Mário de Andrade, o que distingue a melodia do cantador da melodia organizada é a compreensão sensorial e intelectual com que esta se manifesta. Os processos de cantar de Chico Antônio são determinados pela expansão do corpo e da voz. No entanto, esta melodia compreendida pelos sentidos – isto é, percebida através do timbre, do som e do tato – é uma manifestação humana, que pode adquirir, também, um sentido artístico quando organizada em sons hierarquizados. ANDRADE. *Introdução à estética musical*, p. 117-118. Dessa consideração surge a proposta do musicólogo para o desenvolvimento artístico das maneiras de cantar e entoar do cantador. ANDRADE. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 55-57.

²⁶⁶ ANDRADE. *Pequena história da música*, p. 18.

²⁶⁷ BARTHES. The grain of voice. In: *Image, music, text*, p. 181.

*trabalha e identifica-se com este trabalho. É, numa palavra muito simples, mas que deve ser levada a sério, a dicção da língua.*²⁶⁸

A música é capaz de traçar o movimento dinâmico de um estado lírico do ser, embora não possa representá-lo. O primeiro problema da arte musical, portanto, é dar forma a tal movimento dinâmico.²⁶⁹ Ao transpor para a canção o movimento vital através do gesto organizado em arte, Mário de Andrade equilibra o canto do cantador e do compositor erudito através da manifestação humana, porque essa é a verdadeira fatalidade da Arte²⁷⁰.

²⁶⁸ Ibidem, p. 182-183. (*The geno-song is the volume of the singing and speaking voice, the space where significations germinate 'from within language and in its very materiality'; it forms a signifying play having nothing to do with communication, representation (of feelings), expression; it is that apex (or that depth) of production where the melody really works at the language – not at what it says, but the voluptuousness of its sound-signifiers, of its letters – where melody explores how the language works and identifies with that work. It is, in a very simple word but which must be taken seriously, the diction of the language.*)

²⁶⁹ HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854, apud BAKER et alli. *Expression*, p. 465.

²⁷⁰ ANDRADE. O artista e o artesão. In: op. cit., p. 33.

Considerações Finais

Para analisarmos o pensamento de Mário de Andrade sobre o processo de criação da canção a partir da manifestação popular, buscamos fundamentar as bases sobre as quais o musicólogo compreende a evolução da expressão artística. Se, de um lado, ele pretende que a música erudita brasileira alcance a universalidade através de sua expressão popular, de outro, Mário identifica, no gesto primordial dessa expressão, princípios e elementos construtivos também universais, assim definidos por pertencerem a todos os seres humanos. Nesse sentido, parece que o elemento material da manifestação popular pode ser recriado na tradição culta porque seus princípios constitutivos são os mesmos, nascendo do objeto, portanto, e não do artista.

A musicalidade brasileira e a originalidade livre nas canções de Camargo Guarnieri, que garantem a expressividade de sua criação baseada em elementos populares, dependem da solução pessoal que o compositor dá para os mesmos princípios do cantador popular. No entanto, fruto de duas gerações de experimentadores da caracterização da música nacional, o compositor já não emprega o *populário* tradicional em suas obras. Seu nacionalismo nasce da invenção e sua expressão deriva de uma técnica pessoal que é resultado de suas pesquisas estéticas.²⁷¹

Dentro de sua liberdade de artista, Guarnieri equilibra a tradição erudita e a popular²⁷², fundindo elementos que caracterizam sua melhor contribuição para a canção brasileira, segundo Mário de Andrade: o recitativo. A sofisticada transfiguração dos elementos nacionais das *Treze canções de amor*²⁷³ revela-se, sobretudo, na concepção formal do compositor, que, capaz de criar livremente sobre a tradição²⁷⁴, configura a fase cultural da evolução estética brasileira, segundo Mário de Andrade.

O nacionalismo estético, reivindicado pelo poeta no ano que antecede a Semana de Arte moderna, polariza os compositores entre o peso da tradição erudita e o desejo de

²⁷¹ Idem. Camargo Guarnieri. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1933; coluna “Música”. Série Matérias Extraídas de Periódicos, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo

²⁷² AZEVEDO. Música. *Cultura Política – Revista Musical de Estudos Brasileiros*, p. 283.

²⁷³ Idem. *150 anos de música no Brasil*, p. 339.

²⁷⁴ Idem. *Música e músicos do Brasil*, p. 325.

conformar a criação culta dentro de uma manifestação nacional. Esta fase nacionalista, no entanto, seria apenas um degrau evolutivo da estética da música brasileira, que deveria alcançar uma fase cultural livre. Entendendo-se, porém, que “não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza”²⁷⁵, a fase cultural teria que acomodar a tradição sobre um eixo dinâmico, no qual o compositor pudesse elaborar a criação erudita.

O musicólogo lembra, no entanto, que uma das dificuldades para o estudo do elemento popular como orientação da criação erudita é o conceito desvirtuado de plágio e imitação.²⁷⁶ Isso levaria ao equívoco de se supor que a criação livre exclui a função da memória cultural e histórica. Mesmo do ponto de vista técnico e estético, a criação demanda a participação da memória, impregnada das tendências psicológicas que se manifestam na evolução histórica da música. Ainda que a liberdade de invenção exista, a criação nada mais é do que *fragmentos de memória* que o compositor agencia e reformula ao seu modo.²⁷⁷

A evolução estética da música mostra que seus elementos constitutivos tornam-se conscientes ao artista porque se manifestam como elos evolutivos de um processo que remete à história do homem e, por isso, são reconhecidos e re-elaborados na criação culta. Para Mário de Andrade, a memória musical brasileira deveria ser estabelecida por meio de um processo semelhante, através da pesquisa da expressão popular.

Quando busca conhecer o povo brasileiro através de sua expressão, o escritor assume que a singularidade da manifestação popular desvela-se através de sua linguagem humana. Suas tradições são tão antigas quanto o próprio homem. Como concepção e realização, preservar as formas cultas junto às formas populares significa, nesse sentido, permanecer dentro dessas tradições humanas.

A evolução estética da música, que coincide com a liberdade formal, caracteriza-se por acréscimos de meios técnicos expressivos. Por ser uma manifestação artística pura, ou seja, fundamentar-se em elementos exclusivamente dinamogênicos, música manifesta-se com tal caráter fisiológico que a transforma na mais humana das artes. Disso deriva a sua

²⁷⁵ ANDRADE. Evolução social da música brasileira. In: op. cit., p. 26.

²⁷⁶ Idem. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 70-71.

²⁷⁷ ANDRADE. *O banquete*, p. 150-151.

universalidade.²⁷⁸ Sem representar nada, exceto a sensibilidade humana, a música representa a transição da vida, fazendo, freqüentemente, o *comentário histórico da humanidade*.²⁷⁹

Ainda que possua suas fases históricas, pois trata-se de um fenômeno social, representando civilizações particulares de povos e tempos, o musicólogo propõe uma divisão humana, psicológica e universal para a música, baseando-se nos fatores diretos da organização formal que são inerentes ao homem. O ritmo e o som manifestam-se de acordo com a necessidade de expressão, por isso, quando Mário de Andrade estrutura suas teorias estéticas em bases biológicas, na verdade busca a função das sensações e dos sentidos no fazer musical.

Se o estudo da criação popular tem o papel de orientar a criação erudita, ao vincular normas de criação e caracteres de invenção originais às necessidades sociais e biológicas locais²⁸⁰, o musicólogo percebe que a universalidade da música encontra-se, sobretudo, na solução dada aos princípios construtivos da música que são comuns a todos os humanos, diferenciados por circunstâncias culturais e *antropogeográficas*.

Ao identificar elementos comuns entre a dicção cantada de Debussy e a melopéia do cantador, Mário de Andrade parece aproximar estruturas iguais, pois ambas articulam e contêm os gestos dos quais a Arte se origina. Compreender melhor os processos primitivos da manifestação artística parece uma possibilidade de compreender melhor sua trajetória erudita. O estabelecimento de um diálogo intertextual entre Mário de Andrade e os autores que estudou e comentou em sua marginália pode esclarecer muitos aspectos sobre o complexo mecanismo que envolve a criação musical. Por ora, nosso pensamento apenas se esboça.

²⁷⁸ Idem. Artigos meus sobre música (publicáveis em livro?). Conferência literária, 1924. In *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, p. 696.

²⁷⁹ Idem. *Música de feitiçaria*. Notas e referências bibliográficas para o estudo da feitiçaria brasileira. Técnica. Ficha 1117: música grega, p. 259.

²⁸⁰ Idem. A música no Brasil (1931). In: *Música, doce música*, p. 17-19.

Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Oneyda. *A linguagem musical*. Tese de conclusão de curso no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, revista e ampliada em 1935. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

ANDRADE, Mário de. Debussy e o Impressionismo. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 66, p. 193-211, jun. 1921.

_____. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos. São Paulo, *Correio Paulistano*, 9 mar. 1923[a]. In: Recortes III, p. 38/9, Série Matérias Extraídas de Periódicos, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Transcrição: Fabiana Bruder. Revisão: Flávia Camargo Toni.

_____. Introdução. In: GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934, p. 9-33.

_____. A cuia de Santarém. Suplemento Literário *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 20, nov. 1939. (Série Matérias Extraídas de Periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

_____. Introdução a Shostakovich. In: SEROFF, Victor Illich. *Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945, p. 396-407.

_____. *As danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins, 1959. 3 v.

_____. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1960, p. 195-300.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1963a.

_____. *Música doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963b.

_____. Mestres do passado. In: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 253-309.

_____. Paulicéia desvairada. In: *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 11-64.

_____. *O baile das quatro artes*. 2. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

_____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

_____. *Pequena história da música*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Telê Porto Ancona Lopez (Coordenadora). Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos; v. 6)

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (Coordenadoras). Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1989.

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *Vida do cantor*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993a.

_____. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993b.

_____. *Introdução à estética musical*. Prefácio de Gilda de Mello e Souza. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros, 2000.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Música. *Cultura política: Revista Musical de Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 283-285, abr. 1941.

_____. *Música e músicos do Brasil: história, crítica, comentários*. Rio de Janeiro: Casa dos Estudantes do Brasil, 1950.

_____. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BAKER, Nancy Kovaleff; PADDISON, Max Halle; SCRUTON, Roger. Expression. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. v. 8, p. 463-472.

BARTHES, Roland. *Image, music, text: essays selected and translated by Stephen Heath*. Washington: Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1977.

BELL, A. Craig. An aspect of Brahms's *Lieder*. *The Music Review*, v. 52, n. 3, p. 190-194, aug. 1991.

BÉZIERS, Marie-Madeleine; PIRET, Suzanne. *A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*. Apresentação de Ivaldo Bertazzo. Trad. Angela Santos. São Paulo: Summus, 1992. Título original: *La coordination motrice: aspect mécanique de l'organisation psychomotrice de l'homme*.

BÖKER-HEIL, Norbert; FALLOWS, David; BARRON, John H.; PARSONS, James; SAMS, Eric; JOHNSON, Graham; GRIFFITHS, Paul. Lied. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. v. 15, p. 662-681.

BRAGA, Teófilo. *História da poesia popular portuguesa: as origens*. 3. ed. reescrita. Lisboa: Manuel Gomes, 1902.

BRIDGMAN, Nanie. Encarte. In: *Monteverdi – altri canti*. Les arts florissants. Willian Christie. France: Harmonia Mundi, 1981, 1 CD (48'13'').

CHEW, Geoffrey; MATHIESEN, Thomas J.; PAYNE, Thomas B.; FALLOWS, David. Song. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. v. 22, p. 704-716.

COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Unicamp, 1998.

CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Departamento de Cultura do Município, 1938.

CROSS, Ian. Music, cognition, culture and evolution. In: PERETZ, Isabelle; ZATORRE, Robert J. *The cognitive neuroscience of music*. Oxford: Oxford University Press, 2003a, p. 42-56.

_____. Music as biocultural phenomenon. In: AVANZINI, G. et alli (Eds.). *The Neurosciences and Music*. Annals of the New York Academy of Sciences, v. 999, p. (109-111), 2003b. Disponível em: <<http://www.mus.cam.ac.uk/~ic108/PDF/IRMCNYAS2003.PDF>>

_____. Music and social being. *Musicology Australia*, Austrália, v. 28, p. 114-126, 2006.
Disponível em: <http://www.mus.cam.ac.uk/~ic108/PDF/Mus_Aust_paper06pdf>

DAHLHAUS, Carl. Nationalism and Music. Trad. Mary Whittall. In: *Between Romanticism and Modernism: four studies in the music of the later nineteenth century*. Los Angeles: University of California Press, 1989, p.79-101. Título original: *Zwischen Romantik und Moderne: vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19 Jahrhunderts*.

DEBUSSY, Claude. Sob a música, o que se deve pôr? Belos versos, maus versos, versos brancos, prosa?. In: *Monieur Crohe: e outros ensaios sobre música*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Título original: *Monsieur Croche et autre écrits*.

FALLOWS, David; LINDLEY, Mark; WRIGHT, Maurice. Articulation. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. V. 1, p. 643-645.

FERNANDES, Lygia (Org.). *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

FOCILLON, Henri. Arte e cultura populares. Trad. Jorge Coli. *Revista Brasileira de História*, São Paulo:ANPUH/Marco Zero, v. 8, n. 15, p. 205-214, set.1987/ fev. 1988.

HOUAISS, Antônio (Ed.). *Grande Enciclopédia Delta Larousse*. Rio de Janeiro: Delta, 1974.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles Villar (Eds.). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KIMBELL, David. *Italian opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

KIVY, Peter. *Osmín'srage: philosophical reflections on opera, drama and text*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

LEOPOLD, Silke. *Monteverdi: music in transition*. Trad. Anne Smith. Oxford: Clarendon Press, 1991. Título original: *Claudio Monteverdi und seine Zeit*.

LOCKSPEISER, Edward. Mussorgsky and Debussy. *The Musical Quarterly*, New York: G. Schirmer, vol. XXIII, n 4, p. 421-427, oct. 1937.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MARÓTHY, Janos. L'Io borghese e la sua espressione musicale. In: SERRAVEZZA, Antonio. *La sociologia della musica*. Torino: EDT, 1980, p. 102-108.

MASSENKEIL, Günther. Lamentations. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. V. 14, p. 188-190.

MERRIAM, Allan P.. *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press, 1997.

MONSON, Dale E.; WESTRUP, Jack; BUDDEN, Julian. Recitative. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.v. 21, p. 1-6.

MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Universidade de São Paulo/Instituto de Estudos Brasileiros, 2000.

MORI, Rachele M. Pronuncia e articolazione. In: *Coscienza della voce: nella scuola italiana di canto*. Milano: Curci, 1997, p. 37-52.

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. 7. ed.. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PORTER, James; BARLOW, Jeremy; JOHNSON, Graham; TEMPERLEY, Nicholas. Ballad. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. V. 2, p. 541-551.

ROSAND, Ellen. Lamento. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. V. 14, p. 190-192.

SAMSON, Jim. Romanticism. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.v. 21, p. 596-603.

SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

TARUSKIN, Richard. Nationalism. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. v. 17, p. 689-706.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TONI, Flávia Camargo (Org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004a.

TREHUB, Sandra E. Musical predispositions in infancy: an update. In: PERETZ, Isabelle; ZATORRE, Robert J. *The cognitive neuroscience of music*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 3-20.

WINN, James Anderson. *Unsuspected eloquence: a history of the relations between poetry and music*. New Haven and London: Yale University Press, 1981.

YOUENS, Susan. Words and music in Germany and France. In: SAMSON, Jim (Ed.). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 460-499.

Anexo

*Treze canções de amor*²⁸¹

"Camargo Guarnieri"

A) (duas meias folhas de papel jornal, ms. lápis preto, frente da primeira e frente e verso da segunda ocupados, título "Guarnieri - Canções")

"Guarnieri - Canções

"Três orientações

"I Uma o recitativo moderno erudito (Debussy) com caráter brasileiro

"II Outra popularesca e urbana, baseada na modinha e no lundu

"III Outra popular, mais folclórica diretamente, de caráter rural, baseada na toada, na moda caipira, mais raro nas coreografias.

"3ª e 4ª das 13 Canções são da 3ª orientação, rurais.

"A 2ª é mais da 2ª orientação

"A 1ª das 13 Canções é da 1ª orientação

"A 5ª é da 1ª orientação, a 6ª também

"O acompanhante é sempre acompanhante.

"A 7ª é da 3ª orientação, mas de grande liberdade de espírito. A 8ª é bem da terceira orientação.

"A 9ª é da 2ª orientação. A 10 também.

²⁸¹ ANDRADE, Mário de. *Treze canções de amor* (esboço de ensaio, inédito). Transcrito e ainda não confrontado com o original. *Série Manuscritos*, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

"A 3ª orientação é mais rítmica. O acompanhamento é mais importantemente harmônico que polifônico.

"As 11 e 12 são da 1ª orientação. Ambas curiosamente se aproximam da melódica lideresca de Nepomuceno e Francisco Braga.

"A 13 é da 3ª orientação. Nesta orientação a linha muitas vezes se liberta do caráter rural, como aqui, e se aproxima melodicamente, do espírito do recitativo.

"Na orientação modinheira o piano é mais decisivamente concertante, de caráter francamente polifônico, baseado nos contracantos do acompanhamento do violão. É onde G. consegue os seus melhores baixos cantados. Mas às vezes ele se aproveita apenas no caráter contrapuntístico dos baixos de violão e o transporta para o agudo da parte pianística, obtendo linhas lindas. A 9ª e a 10ª cantigas servem bastante para exemplificar isto, a 9ª de estrito caráter violonístico no contracanto do grave, e a 10ª já muito mais livre, uma verdadeira ilação erudita do processo popularesco, de grande independência, e no entanto, sempre, de profundo caráter nacional.

"O que há de extrema original e de mais valiosa contribuição brasileira nisso tudo, é a solução atingida por G. no seu recitativo. Não se percebe sombras de estrangeirismos, é de fato original e pessoal. Nenhum italianismo, o que ainda era fácil, mas também nenhum "modernismo" europeu, e sobretudo nenhum debussismo nem ravelismo, o que já era difícilimo, não só pela coincidência de espírito, de concepção, e a perfeição enfeitiçante do recitativo debussista da canção. C.G. conseguiu uma coincidência de espírito sem nenhuma coincidência de estilo. O recitativo cancionero dele é dele. No acompanhamento ele diverge bem e mais facilmente por nenhuma atitude "impressionista", de sugestividade descritiva de ambiência, e muito mais estrita concepção cancionera do instrumento acompanhante. Por mais participante que seja o piano de G. nas suas canções, ele é sempre um acompanhador discreto, satisfeito de sua importância subalterna. Imprescindível mas subalterno. (Isso foi um progresso nele. Examinar por datas o progresso). Ver se consigo determinar características do recitativo de Guarnieri, saltos pro agudo, etc."

B) (2 folhas de papel jornal, as duas ocupadas, título "Guarnieri Canções/O Recitativo")

"Guarnieri Canções

"O Recitativo

"Eu já observei com certa perversidade numa feita, que no lied erudito nacional se dava uma tal ou qual queda de interesse e de imaginação criadora à medida que a canção se desenvolvia ou a estrofe se completava. A primeira frase era bem mais interessante melodicamente e perfeita tecnicamente que as demais. E eu atribuía isso a um defeito técnico de criação. O músico lendo poesias pra escolher a que iria musicar, ou lhe caindo sob os olhos uma poesia qualquer, lhe sentia rítmico-melodicamente o primeiro verso e isso bastava pra ele se decidir. E em seguida, em vez de decorar ou repetir muito a poesia pra se apropriar bem da sua rítmica fraseológica e da sua melodia silábica, não, ia logo melodizando tudo, sem a menor identificação com os versos. E o resultado era esse: uma identificação freqüente do primeiro verso e o resto cheirando a enchimento de obrigação.

"Ora com C. Guarn. se dá freqüentemente o contrário, ou pelo menos coisa diversa. O músico como que vai...se esquentando à medida que compõe (fenômeno muito conhecido da psicologia da criação estética), de forma que as linhas finais manifestam quase sempre grande interesse de criação e não raro sensível maior interesse que as do início. Donde vem isso? Na 13ª canção das Treze Canções, o caso é interessantíssimo de observar. Decidido a musicar a poesia "Você nasceu dentro de mim" este verso lhe despertou um ritmo de toada muito cancionista e "espiritualmente" quadrado, que lhe dá toda a parte inicial da canção, em ritmo e melodia folclorística ou bem menor interesse como raridade e expressividade criadora. Mas aos poucos a coisa vai esquentando, os versos-livres (?) impedindo a quadratura, levam o compositor pra ritmos mais pessoais, um recitativo se esboça, e na última estrofe, embora fortemente ritmado (verificar, talvez no canto o ralentando da Maristany impeça de ver que se trata do mesmo ritmo do início) é um verdadeiro recitativo duma beleza e duma expressividade deliciosa.

"(Ver se na obra-prima nº 6 e, "Em louvor do Silêncio" das Treze Canções não se dá o mesmo. Observar outras.)

C) (folha de papel jornal, ms. lápis preto, frente e verso ocupados, título "Guarnieri - Melódica")

"Guarnieri - Melódica

"O mal que faz nas Treze Canções a entrada de peças fixamente "Tonais" no canto, como o Porque e também logo em seguida a Cantiga da tua lembrança.

"Esta Cantiga da tua Lembrança é modinha urbana

No entanto dentro do Modinhismo urbano, a modinha do Malazarte com o seu cromatismo buscava fugir do banal. A Cantiga será um passo adiante por abandonar o cromatismo de escapatória e ataca a linha que consegue não ser banal, embora de compreensão fácil.

"Evolução do cromatismo atonal pro modalismo atual diatônico e mais atonal realmente que o cromatismo de dantes. A evolução parece sobretudo ser espiritual, no sentido da simplicidade.

"Maior amálgama de elementos de toda a parte, que a do Villa. No Vila Lobos o elemento determina no geral o clima duma peça inteira, como o urbanismo das modinhas, o ruralismo nordestino (?) da Canção do Carreiro. A embolada das Baquianas. O elemento aproveitado ainda é um caracterizador da peça. Como também em Mignone. Cria um clima. Em Guarnieri não, já é itinerante, mais digerido. (Verificar bem

"Elementos nacionais Assim no "Talvez" (13 Canções) numa linha francamente de modinha, de repente surge uma frase central positivamente em recitativo que se melodiza no caráter recitante freqüente no samba carioca atual."

D) (folha de papel jornal, ms. lápis preto, frente ocupada, título "Guarnieri -Canção")

"Guarnieri - Canção

"Tradicionalismo erudito

"Por vezes a linha mais erudita dele, mas quando mesmo pessoal, reflete um pouco aquele ambiente melódico dos lideristas da fase imediatamente anterior, em especial Nepomuceno e Francisco Braga, bastante Barroso Neto e o Vila da 1ª fase, anterior à sua nacionalização consciente que só veio se dar, posso garantir, depois de 1922 (Vila Lobos

tem datado errado as suas obras, não sei com que intenções. Deve ser vaidade de ser primeiro em tudo.)

"Nas 13 Canções, "Segue-me" se filia diretamente a essa tradição liderista nacional, e ainda mais a Canção Tímida que se diria continuar as "Virgens Mortas" de Francisco Braga. Não há sequer imitação, mas a ambiência cancioneira é sensivelmente a mesma."

E) (duas folhas destacadas de caderneta de bolso, ms. lápis preto, frente e verso,

título "Guarnieri")

"Guarnieri

"Aproveitamento tradicional erudito

"Nisto talvez esteja uma das grandes forças que tornam tão íntegra e excepcional

a lírica de G. dentro da lírica contemporânea nacional. É que os outros, o próprio Vila e também F. Mignone, quando não estão popularescos, lembram o estrangeiro, Debussy, a melódica moderna da lírica italiana e francesa em principal. G. ao contrário lembra a nossa melódica erudita em língua nacional, Braga, Barroso Neto, Nepomuceno, e mais raro o estrangeirizante Oswald. Que quererá isto dizer? A meu ver tem uma significação profunda. Talvez, com efeito, se dissermos a C.G. que ele se parece com Braga, Nepom. e Barroso ele fique muito chocado, decepcionado e revoltado, porque se sente, e com razão, a dez léguas adiante dessa geração e mesmo a conhece pouco e a estudou quase nada. É que a semelhança, a quase "imitação" nas 13 Canções, não deriva senão duma coincidência linda. Tanto aqueles como G. se puseram a melodizar, não na inexpressividade de assunto da melodia popular (o que não quer dizer que o folclore seja inexpressivo), mas na expressividade erudita da canção, já muito mais próximos (nisto) de um Schumann e de um Hugo Wolf, que de um Schubert e mesmo dum Brahms. Ora essa expressividade musical estava obrigada a se condicionar à língua nacional, aos seus valores sonoros e ritmos naturais. E foi pois desse condicionamento bem realizado, dessa adequação melo-verbal que derivou um parentesco muito íntimo e sutil. O que reverte em

grande elogio para os Barroso Neto, Bragas e Nepomucenos, iniciadores da melódica canção erudita nacional."

F) (folha destacada de caderneta de bolso, ms. lápis preto, frente e verso ocupados, título "Guarnieri/ tradição Braga-Nepomuceno")

"Realmente com Guarnieri, por isso mesmo que ele se exercitou a princípio em fazer música brasileira mas evitou sistematicamente o tema folclórico, o brasileiro atingiu uma intimidade muito maior que com os outros. E com efeito estes, mesmo em Vila Lobos, assim que abandonam o folclore ou não "folclorizam" perdem qualquer essencialidade nacional, e imediato principiam... em busca do país em que se naturalizaram, e ora nos soam franceses, ora italianos, ora germanizados. Com Guarnieri, particularmente nos lieder isto não se dá. Ele já pode criar livremente (como Em Louvor do Silêncio e nos n^{os} 9 a 12 das "Treze canções", que a nacionalidade o fundamenta e enraíza numa justificação mais humana e mais profunda que a erudição do indivíduo e sua personalidade. Guarnieri, por mais livremente que ele crie, já não pode mais estar só. E que maior felicidade para um artista que lutou contra a sua solidão, como é o caso de todos os artistas legítimos das civilizações incipientes!"

G) (folha destacada de caderneta de bolso, ms. lápis preto, frente, título "Guarnieri")

"Guarnieri

"seu nacionalismo individualista

"Citar Juan Carlos Paz e comentá-lo em "Descontento creador"

"Romualdo Brughetti p. 109"

H) (folha destacada de caderneta de bolso, ms. lápis preto, frente ocupada, título "Guarnieri")

"Guarnieri

"Aproveitamento tradicional erudito (Nepomuceno, Francisco Braga)

"13 Canções

"n^{os} 9 e 10

"principalmente a 9 "Cantiga da tua Lembrança" (como melodia, entenda-se)

" e ainda a admirável "Segue-me" e seg. n^{os} 11 e 12

I) (folha destacada de caderneta de bolso, ms. lápis preto, frente ocupada, título "Guarnieri/Aproveitamento Nacional")

"Guarnieri

"Aproveitamento Nacional

"13 Canções

""Se você compreendesse"

"Todo o meu sofrimento

"Se você adivinhasse

"Toda a minha aflição

"continua modinha

J) (folha destacada de caderneta de bolso, ms. lápis preto, frente ocupada, título "Guarnieri/Aproveitamento Nacional")

"Guarnieri

"Aproveitamento Nacional

"13 Canções (Toada sertaneja

"Uma das mais felizes como desenvolvimento de caráter, sem imitação, só espírito, é a n^o 4 "Você".

L) (folha destacada de caderneta de bolso, ms. lápis preto, frente ocupada, título "Camargo Guarnieri")

"Camargo Guarnieri

"Influência Nepomuceno e Braga

"No nº 9, das 13 Canções tem um salto pro agudo que revela essa influência

"Estudar -

"Nº 11 tem a linha final "Segue-me de olhos fechados"

"Nº 12 várias coisas"

M) (folha destacada de caderneta de bolso, ms. lápis preto, frente ocupada, título "Saltos/13 canções")

"Saltos

"13 canções

"Um muito bom na "Canção do Passado" (nº 7) e os dois miraculosos em "inutilidade" da "Em Louvor do Silêncio" que é nº 6.

N) (folha destacada de caderneta de bolso, ms. lápis preto, frente ocupada, título "Guarnieri")

"Guarnieri

"Saltos estudar 1ª das 13 Canções de Amor

O) (duas folhas de papel jornal dobradas ao meio no sentido do comprimento, manuscrito lápis preto, 4 faces ocupadas, título "A Canção de Camargo Guarnieri" grifado com lápis vermelho)

"A Canção de Camargo Guarnieri

"Casos dentro da Canção de C.G.

"I - A melódica

"Três fontes de melódica: a toada rural em alegreto, a modinha urbana em andante apaixonado, a linha pessoal de invenção livre

"II - O Acompanhamento

"Nunca é descritivo, mesmo no sentido psicológico. É realmente um valor muito curioso. Em geral C.G. cria um movimento único, de função acompanhante, que se repete infundavelmente em cada compasso. É um valor de música pura, mas que não deixa, por isso, de ser ambientador do sentimento geral melódico da canção. A esse valor, de firme caráter rítmico-harmônico de acompanhamento, ele ajunta elementos de estrito caráter musical, de música pura (o que não quer dizer inexpressivo, mas mais ambientador que descritivamente psicológico) linhas de polifonia livre, às vezes e não raro inspiradas no contracanto do violão acompanhante, ou da flauta em variação de choros. Ou elementos imitativos. Na estética da canção de C.G. essa forma de contribuição do piano é bem nítida, e a meu ver admirabilíssima, o aproximando dos conceitivamente dos melhores representantes do Lied na sua maior expressão: Schumann e Brahms. O conceito de canção (canto solista acompanhado por instrumento solista) ao mesmo tempo que se mantém em toda a sua nitidez, alcança no entanto as mais elevadas e delicadas formas de música erudita, individualista, mas pura, individualismo a que repugna atribuir ao instrumento um valor romântico de descritor de paisagens e psicologias. O piano concertante da voz, em C.G se mantém sempre dentro das ordens gerais da expressividade estritamente sonora. Difícil e tecnicamente muito pianístico, ele é sutilmente sempre acompanhante, sem ser exatamente subalterno. É um valor puramente musical que ambienta a melodia nascida expressivamente do texto, sem se incomodar com este. De forma que se o texto amoroso se refere a sinos ou luares, o piano de Cam. G. jamais se desperdiçará em efeitos de sinos ou de luaridades descritivas, mas bordará com musicalidade exclusiva a linha cançãoeira vertida do texto de amor.

"III - Na Melódica observar até que ponto ele se preocupa de traduzir sonoramente os textos. O caráter que se diria descritivo, mesmo descritivo da psicologia do texto, foi resolutamente afastado. O que, neste sentido, se observará de mais constante, nas peças de

invenção livre, é que o artista segue a estética debussista (só a estética, não as resoluções debussistas está claro! Porque estas são pra língua francesa e as de C.G. pra língua nacional) de ir se inspirando no desenvolvimento das suas linhas, das inflexões psicofraseológicas do texto. Mesmo assim, ele sobrepõe sempre o valor expressivo, livremente ambientador apenas, da melodia em si, às intenções de sublinhar o texto. A prosa mais cabal do que eu afirmo é que, na generalidade as melodias vocais obedecem a um esquema puramente musical. Um crescendo tanto da elevação de sons como de intensidade que atinge o seu clímax pelos três quartos da peça (ou da estrofe, quando se trata de canção estrófica) pra decrescer em seguida em intensidade e voltar a um âmbito, em geral grave ou médio, de sons.

"IV- Evolução da linha melódica.

"A linha melódica sobe por saltos e a cada salto desce vários sons, formando portanto uma espiral de saltos seguidos de pequenos elementos descendentes por sons conjuntos ou pequenos intervalos de terças.

"V- Estudar a coincidência rítmica com a canção popular. Fenômeno incontestável de linguagem

"VI- "